Digitized by Google

DONATION FUND

OF

Rec'd July 19, 1853.

39-32
24-3

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Dramatiſche

und

dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Fünfter Band.

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Erſter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Digitized by Google

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

Von

Eduard Devrient.

Erster Band.

Geschichte der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Digitized by Google

Ger L 308.48

HARVARD COLLEGE LIBRARY

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

34-32
8 4.3

Digitized by Google

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

Digitized by Google

Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.

Es sind die Thaten und Schicksale einer Kunst, so allgemein beliebt, so allgemein besprochen, der man dennoch so selten nachfragt: wie sie geworden, was sie ist? Gleichsam als habe man, da ihre Werke im Momente des Entstehens schon wieder zu verschwinden scheinen, auch ihre Spuren verloren gegeben.

Aber sie sind da, es ist nur mühsam durch Wust und Trümmer ihnen nachzugehen.

Aus Standespflicht habe ich es unternommen; um über den Entwicklungsgang meiner Kunst mir selber klar zu werden, und habe so unendlich mehr gefunden,

Digitized by Google

als ich gesucht, so viel, nicht nur des kunstgeschichtlichen, sondern des rein menschlichen Antheils Würdiges, daß ich der inneren Aufforderung nicht widerstehen konnte, meinen Kunstgenossen, so wie Allen im großen deutschen Theaterpublikum, die ein warmes theilnehmendes Herz für die Schauspielkunst haben, auf diesen Blättern die Resultate meiner Nachforschungen anzubieten.

Sie machen keinen Anspruch, mehr als das zu sein, ich gebe was ich gefunden, ich zeige was ich gesehen. Was mir zu geschichtlicher Wahrheit geworden ist, spreche ich aus, ohne Scheu vor dem Anstoß, den es finden mag.

Ich schreibe im Interesse meiner Kunst und meines Standes und weiß, daß ihnen eine geschminkte Geschichte nichts nützen könnte.

Denselben Weg, den ich mir durch die Wildniß der Ruinen meiner Kunst gebahnt, führe ich den Leser. In das Heiligthum der Kirche, wo die schüchterne Erinnerung an den Pomp der vergessenen heiligen Spiele sich in Winkeln und hinter Pfeilern birgt. Durch das Gewühl des Mummenschanzes, im bunten mittelalterlichen Städteleben, hinaus auf den stau-

Digitized by Google

bigen Heerweg, vorüber an dem abgelegten Plunder bettelhafter Comödiantenbanden, an den Trümmern jämmerlicher Budenwirthschaft, die ein trüber Schimmer der Opernpracht beleuchtet. An manchem eingesunkenen Grabe habe ich gestanden, wo der Redliche von vergeblicher Arbeit eines edlen Wollens vergessen ausruht. Aus dem Staube habe ich manchen verstreuten Kranz aufgelesen, der auf dem hohlen Boden, der die Welt bedeutet, in leidenschaftlichem Ringkampfe — als hinge eine Welt von Glückseligkeiten daran — gewonnen wurde. Mein Tritt hat die lustigen Echo's geweckt, die der unbesonnene Uebermuth, der luftige künstlerische Leichtsinn von wilden Orgien zurückgelassen. Manch verlornes Kind sah ich am Wege modern, manche Scheintrophäe hochmüthiger Glücksgünstlinge fiel beim ersten Betasten zu Staub, und überall klingelte noch das Schellengeläute der Thorheit, der phantastischen Ausgelassenheit, die nur dem Augenblicke lebt.

Ein buntes, schattenhaftes Gewirr, wo aus dem Gedränge von Larven der Rohheit, Unwissenheit und Verderbtheit, schöne Menschengestalten die leuchtenden Stirnen erheben, in edler Begeisterung und religiöser

Digitized by Google

Ausdauer glänzende Siege erringen, deren volle Resultate leider ein neidisches Geschick der guten Sache nicht gegönnt hat.

Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.

Mit der Darstellung des Menschheitsgeschickes — diesem steten Kampfe zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen besserem Wollen, Leidenschaft und Schwäche — hat die Schauspielkunst die bittersten Erfahrungen davon, an ihrem eignen Leib und Leben, auf sich genommen; sie spielt mit der Unvollkommenheit der menschlichen Natur und erliegt selbst unter ihrer Last. Keiner Kunst sind wie ihr, die antiken Höllenmartern auferlegt: mit durchlöcherten Eimern zu schöpfen, die Last bergauf zu wälzen, um sie wieder herabrollen zu sehen.

Vielleicht, wenn ich meine Geschichte auserzählt habe, gesteht man unsrer Kunst und unsrem Stande Achtung für so viele vergebliche Arbeit, Theilnahme mit ihrem Mißgeschicke zu. Wirkliche Achtung und Theilnahme, die man bis auf den heutigen Tag durch eine glänzende Verhätschelung zu ersetzen sucht, hinter welcher sich im Grunde nur die tiefste Verachtung birgt.

Digitized by Google

Vielleicht tragen dieſe Blätter dazu bei, unſre Kunſt einer ernſteren Betrachtung und Würdigung zugänglicher zu machen; vielleicht helfen ſie, die Erkenntniß reifen zu laſſen: daß eine Kunſt, deren Zweck, nach des größten Dramatikers Ausſpruche, „ſowohl anfangs als jetzt war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen," daß dieſe Kunſt endlich in ihrer ſittlichen und ſtaatlichen Bedeutung zu begreifen ſei, und daß man ſie würdig halten und würdig machen müſſe, an den großen geſellſchaftlichen Entwicklungen unſrer Zeit ihren Antheil zu gewinnen.

Dresden im Januar 1848.

Digitized by Google

Inhalt des ersten Bandes.

I. Ursprung des Drama's aus dem Gottesdienste.

Seite

Der natürliche dramatische Kunsttrieb 3

Er äußert sich im Gottesdienst, das Drama geht aus dem Cultus hervor 4

Bei den Indern 4

Bei den Juden 6

Bei den Muhamedanern, Chinesen 7

Das attische Theater 7

Unterschied der antiken und modernen Schauspielkunst 9

Der christliche dramatische Gottesdienst 10

Die Urliturgie ein Drama 11

Entstehung der dramatischen Kirchenspiele 13

Die Mysterien 15

II. Erste Entwicklung der Schauspielkunst aus den Mysterien, Moralitäten und Schuldramen. (Bis 1500.)

Einfluß des römischen Theaters in Deutschland 17

Kirchenschauspiele in Deutschland 19

Die Passionsaufführungen 21

Digitized by Google

Seite

Ausbildung des Kirchendrama's 22
Aufführungen in den Kirchen 24
Sie werden öffentlich 25
Der Humor in den Mysterien 27
Die ersten Lustigmacher 29
Der Teufel 30
Die Moralitäten 32
Nachrichten von Mysterienaufführungen 33
Aeußere Einrichtung derselben 36
Eintrittspreise, Costüm 37
Personal 39
Expositor ludi, der Erklärer, Herold 41
Darstellungsweise 43
Theaterapparat, Requisiten 51
Dekorationen 52
Bedingungen der Bühneneinrichtung 54
Entstehung der Bühneneinrichtung in Frankreich 55
Die dreitheilige Mysterienbühne 57
Scenirung der Osterspiele. Weltschöpfung. Sündenfall . . 61
„ „ „ Bekehrung der Magdalena . . . 63
„ „ „ Auferstehung 67
„ „ „ Teufelsspuk 70
„ „ „ Die Marktscenen und die drei Marien . 71
Die Wirkung des liturgischen Stoffes 74
Ein Wiener Auferstehungsspiel 75
Verweltlichung des Mysteriums 77
Fraw Jutta, eine geistliche Tragödie 78
Rückblick auf die geistlichen Spiele 86
Untergeordneter Zustand der Schauspielkunst 87
Die Schulcomödie 88

III. Entwicklung der Schauspielkunst aus den volksthümlichen Elementen. (Bis Ende des 16. Jahrhunderts.)

Gaukler, Barden, Histrionen, Joculatores 92
Mummereien, Fastnachtspiele 93
Die Zunft der Fastnachtsbrüder 97
Hans Rosenplüt 98

Digitized by Google

Seite

Darstellungsweise der ersten Fastnachtspiele (der Bavr und der Bock) 99
Hans Sachs 101
Fortschritt der Schauspielkunst durch Hans Sachs 102
Fortschritt des Drama's überhaupt 105
Des Hans Sachs Fastnachtspiele 107
Das dramatische Leben bei Hans Sachs 109
Die Gegensätze des gelehrten und des volksthümlichen Drama's . 110
Bühnenveränderung unter Hans Sachs 113
Die ersten Schauspielhäuser 114
Einrichtungen derselben 115
Einfluß der Reformation auf die Schauspiele 118
Comödiantenzünfte 119
Wiener Schauspiele. Wolfgang Schmelzle 119
Die niederländischen Comödianten 120
Theaterpraxis der Bürgerspiele (Adam Puschmann) . . . 120
Costüm 121
Societätsverhältniß bei den Aufführungen 122
Die Zwischenacte 123
Das Personal 124
Die Schulcomödien 125
Luthers Billigung derselben 125
Schmelzle's Schulcomödien in Wien 127
Vermischung der Schulcomödie mit den Bürgerspielen . . . 129
Die Aufführungen 130
Belebung der Schauspiele durch die Reformation 135
Das Mysterium unter den Bauern 136
Die Jesuitenspiele 137
Vergleich des spanischen Theaters 140
„ „ italienischen „ 141
„ „ französischen „ 142
„ „ englischen „ 144
mit dem deutschen Dilettantismus zu Ende des 16. Jahrhunderts . 146

IV. Fortentwicklung durch die Berufsschauspieler. (Bis um 1670.)

Die englischen Comödianten 148
Ihre Aufnahme an den Höfen 152
Jakob Ayrer und die englische Manier 155
Einführung des Lustigmachers 157

Digitized by Google

Seite

Der Kurzweiler Jan Posset 157
Das Singetspiel 158
Englische Comedien und Tragedien 161
Probe aus Titus Andronikus 163
Fortdauer der epischen Form 165
Die Künste der Berufsschauspieler 166
Die Mordspektakel 168
Darstellungsmanier der englischen Comödianten 170
Die lustige Person, der Possenreißer 177
Hans Wurst. Pickelhering. Schampitasche. Schoßwitz . . . 180
Die Manier des Lustigmachers 181
Vermischung des Burlesken mit dem Ernsten 184
Hanswurstspäße 190
Bühneneinrichtung 195
Anwendung der Musik 195
Costüm 196
Standpunkt der Schauspielkunst 197
Die Studententruppen 200
Andre Truppen von Gauklern 203
Mangel an dramatischen Gedichten 207
Martin Opitz 208
Andreas Gryphius 208
Caspar Lohenstein 211
Entschiedne Trennung des gelehrten vom volksthümlichen Drama . 213
Der Alexandriner 213
Die historische Moralität 215
Kirchenspiel, Schäfereien, Waldgedichte 217
Dramatische Hoffeste 218
Die Schulcomödie 219
Rector Weise 220
Die Jesuitencomödie 221
Die studirende Jugend Trägerin der Bewegung 223

V. Magister Velthen und seine Kunstepoche.

(Die letzten 30 Jahre des 17. Jahrhunderts.)

Velthens berühmte Bande 225
Die ersten Hofcomödianten in Dresden 227
Ihre Bestallung 229
Moliere's wichtiger Einfluß auf die deutsche Kunst 231

Digitized by Google

Seite

Die französische Tragödie dagegen gewinnt keinen 232
Cormartens Polyeuct 234
Fortschritt der Bühneneinrichtung 239
Der Mangel an Gedichten erweitert die Improvisation . . . 241
Die Stegreifcomödien 242
Die improvisirte Haupt-Action 244
Velthens Repertoir 245
Versuch die Schauspielkunst von der Dichtkunst zu emancipiren . 250
Velthens rühmliches Wanderleben 251
Nachtheile der Improvisation 252
Das erste deutsche Hoftheater in Dresden 257
Die ersten Schauspielerinnen 258
Velthen als Director des Hoftheaters 259
Seine Bemühungen um Regelmäßigkeit 262
Die deutsche Hofcomödie wird aufgehoben 264
Abermaliges Wanderleben 265
Die Haupt- und Staatsaction 265
Velthens Ende 266

VI. Die Oper.

Ihr italienischer Ursprung 269
Die Oper in Deutschland 270
Opernhäuser 272
Die Hamburger Oper 273
Schnelle Entartung der Oper 277
Die ersten Frauen auf der Bühne 280
Das Hamburger Opernpersonal 282
Einfluß der Oper auf die Schauspielkunst 282
Untergang der alten deutschen Oper 284

VII. Verfall der mittelalterlichen dramatischen Kunst.

Aeußerste Entartung der Darstellungsweise 287
Wiedereinführung aufgeschriebener Stücke 288
Die Stegreifperiode 290
Die Haupt- und Staatsactionen, genauer betrachtet 291
Scene aus „die große Weisheit des Königs Salomonis“ . . . 296
„ „ „Karl XII. vor Friedrichshall“ 299
Ernüchterung der Darstellungsweise 301

* /

Digitized by Google

Seite
Pathetische Scenen aus Karl XII. 303
Zustand der Schauspielkunst 306
Moliere ihre einzige Stütze 308
Die Bühne ein Spiegel der herrschenden Zustände 309

VIII. Allgemeine Verwilderung der Comödiantentruppen.

Truppe der Wittwe Velthen 312
Einführung des Harlekin und der italienischen Masken . . . 313
Anschlagszettel der Wittwe Velthen 314
Ihre Direction und ihr Tod 318
Elenson 319
Die Wittwe Elenson 320
Ihre Truppe unter ihren Männern Haak und Hoffmann . . . 321
Ihre Ankündigungen 322
Wandertruppen in Berlin 326
Das Theaterwesen in Wien 328
Joseph Stranitzky 331
Wiedereinführung des Hans Wurst 333
Das erste stabile deutsche Theater und seine Praxis . . . 334
Sein Repertoir 336
Stranitzky als Schauspieler 339
Gottfried Prehauser 340
Das Wiener Theater kommt in die Hände von Unternehmern . . 342
Die Spiegelberg-Denner'sche Bande und ihre Abentheuer . . 344
Die Förster'sche Bande 345
Wezell's Tamerlan 346
Ein Anschlagszettel des Prinzipals Frise 350
Quoten, Eckenberg und andere Prinzipale 452
Die Budenwirthschaft 456
Fortdauer des Zunftwesens 458
Harlekinsmanieren 361
Decorationen 362
Costüm 364

IX. Letzter Rückblick auf den Verfall der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Die letzten Schulcomödien 368
Ausgang der Jesuitenspiele 369

Digitized by Google

Seite

Bauer- und Bürgerſpiele 371
Die geiſtlichen Anfechtungen des Theaters 373
Proteſtantiſche Angriffe 377
Conr. Dürr, der erſte gerechte Beurtheiler 379
Spener und andre Gegner des Theaters 380
Die Erſcheinung der Frauen auf der Bühne vermehrt die Gegner . 381
Anton Reiſer greift die Oper an 382
Abendmahlsverweigerungen 385
Verhalten der Obrigkeiten 389
Bürgerlicher Verruf des Schauſpielerſtandes 390
Rückblick auf das Schickſal der Kunſt 391
Ihre nationale Treue 392
Schluß der mittelalterlichen Geſchichte 395

Anhang.

Die geiſtlichen Bauernſpiele in unſern Tagen 399
Romio vnd Julieta, früheſte Bearbeitung der Shakespeare'ſchen Tragödie, im ſiebenzehnten Jahrhundert 408
Wiener Hans-Wurſtiaden 435
Ein Stegreifſcenarium 436
Hans-Wurſt-Arien 447
Jeſuitenſpiele 455

Digitized by Google

Digitized by Google

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

Digitized by Google

I.

Ursprung des Drama's aus dem Gottesdienste.

Unter allen Kunsttrieben, welche dem Menschen angeboren sind, äußert sich keiner so früh und in solcher Stärke als der dramatische.

Die ersten Spiele der Kinder sind Nachahmungen, Darstellungen von Thieren und Menschen. Alle Eindrücke des jungen Lebens fordern sie zunächst zu einer mimischen Reproduction derselben auf, und wir bemerken, daß sie sich mit einer Stärke der Einbildungskraft diesen Spielen hingeben, die zu völliger Selbstverläugnung wird, und die wir in dem Maße nicht wahrnehmen, wenn das Kind anders als unmittelbar mit seiner eignen Persönlichkeit nachbildet. Welches Kind hätte wohl nicht Soldat oder Schule, Vater, Mutter und Kind, Pferd und Kutscher, Jäger, Hund und wildes Thier u. s. w.

Digitized by Google

geſpielt, und wie wenige dagegen verſuchen aus eignem Antriebe mit dem Griffel oder in Lehm oder Wachs nachzubilden? — Der dramatiſche Kunſttrieb iſt der ſtärkſte und allgemeinſte.

Auf der Kindheitsſtufe des Völkerlebens treten uns dieſelben Erſcheinungen entgegen.

In den untergeordneten Culturzuſtänden, die noch kein Bildwerk irgend einer Art aufweiſen, werden ſchon pantomimiſche Tänze und Darſtellungen angetroffen, und überall, wo das geſprochene Wort recht eindringlich lebendige Vorſtellungen erzeugen will, geräth es auf die Wechſelrede.

Was iſt nun wohl natürlicher, als daß dieſer vorherrſchende Darſtellungstrieb im Menſchen ſich zum bereiteſten Organe für die höchſte Begeiſterung anbietet, und ſo ſehen wir denn in allen Religionen ſymboliſche Geberden, liturgiſche Wechſelreden oder Geſänge den urſprünglichen Gottesdienſt bilden.

Aus dieſen ſymboliſch dramatiſchen Liturgien aber iſt bei allen Völkern das Drama hervorgewachſen; vom reinſten Quell des Geiſteslebens, vom Gottesdienſte, hat es ſeine erſte Nahrung empfangen.

Darum hielten die Inder ihr Drama für ein Geſchenk des Gottes Brahma, der es den Weda's entnommen und dem begeiſterten Weiſen Muni mitgetheilt habe, damit dieſer ſelbſt die Genien und Nymphen von Indra's Himmel, dem Luftkreiſe, darin unterweiſe. So treu

Digitized by Google

ſpiegelt das indiſche Theater dies innig von der Religion durchdrungene Leben dieſes Volkes wieder, daß es den Glauben hegen darf: auch ſeine Götter in ihrem Himmel ergötzten ſich daran. Sind doch auch Halbgötter und Helden die Hauptperſonen faſt aller indiſchen Dramen, ja in der vornehmſten Gattung, dem Dſchatra, bilden nur die Thaten und Schickſale des jugendlichen Gottes Kriſchna — die achte Erſcheinungsform des Wiſchnu auf Erden — den Hauptgegenſtand der Darſtellung. Und gerade in dieſen heiligſten Stücken müſſen die Schauſpieler den Dialog improviſiren, als ob das Erhabenſte nur aus unmittelbar geſpannteſter Begeiſterung dargeſtellt werden dürfe, als ob der Mechanismus des Auswendiggelernten das Heilige entweihe.

Welch eine kindliche Unſchuldswelt entdeckt ſich uns in dieſem rührenden Vertrauen eines Volkes zu ſeinen Schauſpielern, denen es eine wahrhaft prieſterliche Begeiſterung unbefangen abfordert!

Ein Segensſpruch eröffnet faſt immer das Schauſpiel, welches freilich oft bloße Gedankenintereſſen durch ſymboliſche Geſtalten entwickelt, wie in der „Geburt des Begriffes“,*) oft aber auch mit den ſüßeſten Neigungen,

*) Das Stück verſucht die Forſchungen der Vernunft mit dem Offenbarungsglauben in Einklang zu bringen. Es treten unzählige ſymboliſche Geſtalten auf: Liebe, Wolluſt, Haß, Verſtellungsvermögen, Meinung, Ruhe, Mitleid u. ſ. w. Zuletzt

Digitized by Google

wie in „Sakuntala“ und „Urwaſi“, unbefangen ſpielt, den Spaßmacher gern herzuläßt, ja die Bühne willig einer Unzahl von Liebes-, Intriguen-, Poſſen- und Pöbelſtücken und nicht nur Geſängen und Tänzen, ſondern auch Jongleurkünſten anbietet. Der Kinderſinn des Indiers ſchämt ſich keiner ſeiner Regungen.

Verwandter den Elementen unſers Lebens iſt die Entwickelung des griechiſchen Theaters, an deſſen künſtleriſchen Formen das unſre ſich gebildet hat.

Daß das antike Drama aus gottesdienſtlichen Geſängen und Tänzen zu Ehren des geheimnißvoll zeugenden Gottes Dionyſos entſtanden, iſt bekannt genug. Weniger beſprochen iſt die vielfach, ſchon von Luther unterſtützte Behauptung, daß das dramatiſche Element dieſes Cultus aus dem Judenthume übertragen worden ſei, daß Davids reicher Tempeldienſt, die Wechſelgeſänge ſeiner Pſalmen, ſein Tanz vor der Bundeslade, die urſprünglich dramatiſche Form der Bücher Hiob, Judith, Tobias, Eſther, ja ſelbſt des Hohenliedes, auf die frühe Exiſtenz eines jüdiſch dramatiſchen Gottesdienſtes ſchließen laſſe. Gewiß iſt nur, daß eine wahrhaft dramatiſche Kunſt bei den Juden nicht exiſtirt hat. Die zu verſchiedenen Zeiten, vornehmlich von den Heroden eingeführten griechiſch-römiſchen Schauſpiele haben im jüdiſchen Volke nie Wur-

---

wird Verſtand und Offenbarung ehelich verbunden und der Begriff erzeugt, der ſich dem Urgeiſt in die Arme wirft.

Digitized by Google

zel geschlagen; im Gegentheile wurden sie mit religiösem Abscheu betrachtet. Da das jüdische Gesetz aus dem Gottesdienst die bildenden Künste verweist, konnte die Freude an der, mit jenen innig verwandten dramatischen Kunst auch nicht erlaubt scheinen.

Dasselbe ist bei den Muhamedanern der Fall, und gewiß ist dies der Grund, daß bei ihnen im allgemeinen kein Drama zu finden ist; nur neuerdings hat ein französischer Reisender die Existenz von großen Schauspielen in Persien entdeckt, welche den Kampf der Nachkommen des Muhamed und die große Glaubensspaltung des Islam zum Gegenstande haben. An die religiösen Interessen knüpft also auch dies einzelnstehende Muhamedanische Schauspiel an.

So ist es auch bei den Chinesen, deren Theater aber eine große Verbreitung und deren Drama auch eine weitläuftige novellistische, ja biographische Ausdehnung gewonnen hat.

Die Entstehung der griechischen Schauspielkunst aus dem Gottesdienste des Dionysos ist so oft und ausführlich nachgewiesen, daß ich hier nur an die vornehmsten Entwickelungsmomente zu erinnern brauche.

Die dithyrambischen Chöre hatten einen Vorsänger, der Gefahren, Kampf und Sieg des Gottes recitirend darstellte und so einen Wechselgesang erzeugte. Diese redende Person wurde durch Thespis, mit Hülfe der Mas-

Digitized by Google

ken und ſonſtiger Verkleidungen, zu Darſtellung verſchiedener Geſtalten benutzt, die an der Stelle der bloßen Erzählung, in Wechſelwirkung mit dem Chore eine Art von lebendig gegenwärtiger Handlung hervorbrachten. Allmälig entfernten ſich die Stoffe dieſer Dramen von dem unmittelbaren Dienſte des Dionyſos und gewannen national-politiſche Bedeutung. Das Theater bildete ſich aus. Die auf Rädern ruhende Bühne des Theſpis, auf welcher dieſe Handlungen der Heroen dargeſtellt wurden, damit ſie den tanzenden und ſingenden Chorus überragten, wurde zum Logeion, dem Chor des Volkes blieb die niedrigere Region der Orcheſtra; die bekannten bedeutungsvollen Conventionen der alten Bühne ſtellten ſich feſt.

Bis zu Aeſchylus hatte man ſich mit einem einzigen Schauſpieler begnügt, welches allemal der Dichter ſelbſt war, der auch zugleich Muſik und Tanz des Chors zu ordnen hatte; denn das feine Gefühl der Griechen für die Harmonie eines Kunſtwerkes konnte ſich erſt ſpät darein finden, Dichter und Schauſpieler von einander getrennt zu denken. Aeſchylus brachte einen zweiten Schauſpieler auf die Bühne und damit auch die größere Lebendigkeit der ſichtbar gegenwärtigen Handlung. Sophokles fügte den dritten hinzu, über welche Zahl man auch ſpäter nur ausnahmsweis hinausgegangen zu ſein ſcheint. Durch den Wechſel der Masken und Kleider konnte man nun ſchon eine große Zahl von nach einander erſcheinenden Geſtalten hervorbringen.

Digitized by Google

Daß die Frauenrollen ebenfalls von Männern gespielt wurden, ist bekannt, vielleicht aber thue ich wohl, an dieser Stelle sogleich an andere Eigenthümlichkeiten der antiken Darstellungsweise zu erinnern, um den Vergleich mit der christlichen und modernen Schauspielkunst von vorn herein abzuweisen.

Die Amphittheater waren von ungeheurem Umfange, ohne Dach, boten also der Stimme wenig Resonnanz dar, und obschon die Masken der Schauspieler Schalltrichter an der Mundöffnung hatten, welche den Ton ungemein verstärkten, so gehörte dennoch ein sehr kräftiges Organ dazu, den Fernsitzenden dieser Tausende von Zuhörern das gewaltige Pathos dieser Tragödien eindringlich zu machen.*)

Die Recitation mußte also gewaltsam, der Gang auf dem Cothurn, der die Gestalten für die Fernsitzenden erhöhen sollte, mußte schwerfällig werden und der Gesichtsausdruck der Maske starr bleiben. Die moderne Kunst hingegen hat gerade in den feingemessenen Biegungen des Redeausdruckes, im wechselnden Spiele der Mienen und in der Zwanglosigkeit und Anmuth der Geberden ihre Mittel zur künstlerischen Täuschung zu suchen. Sie hat sich treu an die Natur zu halten, während die antike Darstellungsweise mehr auf künstlerischen Conventionen beruhte,

*) Sophokles war der erste Dichter, der seiner schwachen Stimme wegen nur in zweien seiner Tragödien mitspielen konnte.

Digitized by Google

welche aus den räumlichen Bedingungen und der religiöſen und nationalen Bedeutſamkeit des attiſchen Theaters hervorgingen.

Wenn deſſen abgeſchloſſene Vollendung alſo auch für die dramatiſche Dichtkunſt in vielfacher Beziehung eine ewige Muſtergültigkeit bewahren wird, ſo hat dagegen die Schauſpielkunſt äußerſt wenig Anknüpfungspunkte für ihre Fortbildung darin zu finden.

Doch nicht in den heidniſchen Religionen nur*), auch in der chriſtlichen Kirche iſt das dramatiſche Element ſchnell zum Cultus herbeigezogen und zu ganz beſonderer Eigenthümlichkeit ausgebildet worden.

Es war eine Lebensbedingung für die Bildung der chriſtlichen Kirche inmitten von Juden und Heiden, unter den Völkern, die nur in Anſchauungen und Gefühlen lebten, dem Gottesdienſte ſymboliſche Formen, ſinnbildliche Handlung zu geben. Die Bekehrten ſollten in dem neuen Gottesdienſte alles und ſchöner wiederfinden, was ihnen der alte geboten. Den Antheil der Gemeinde ſtets lebendig zu erhalten, wurde die Wechſelrede zur Grundlage des liturgiſchen Syſtems, das aus Antiphonen und Reſponſorien bald den großen zwölfſtündigen Sonntagsgottesdienſt, die chriſtliche Urliturgie erſchuf, die ein neuerer

*) Römiſcher Gottesdienſt und römiſche Kunſt können hier nicht in Betracht gezogen werden, beides war von den Griechen entlehnt.

Digitized by Google

Schriftsteller*) in ergreifender Weise beschreibt und mit Recht das großartigste symbolisch-liturgische Drama nennt.

Wir müssen uns in jene Zeiten zurück versetzen, da die Gemeinde schon am Vorabende sich versammelte und bis Mitternacht in der spärlich beleuchteten Kirche in stillen Gebeten verharrte. Da plötzlich öffnen sich, beim Klange der Glocken, die heiligen Thüren**) auf der Altarerhöhung, gleich den Pforten des Himmels. Der Presbyter, das Rauchfaß schwingend, durchschreitet die Kirche bis zur Vorhalle; die Thymianwolken lagern sich über die Gemeinde hin, ein Bild des Geistes Gottes, der da schwebt über den Wassern. Der Diakon, eine brennende Kerze in der Hand, erinnert an den ersten Schöpfungsakt, da Gott sprach: „Es werde Licht!" Die Stimmen der Gemeinden singen den 104. Psalm, die Priester kehren zurück in das Heiligthum und die Thüren werden, ein Sinnbild des Sündenfalles und der Verstoßung aus dem Paradiese, verschlossen.

Der Chor spricht jetzt in Psalmenversen sein Schuld-

---

*) Dr. Heinrich Alt in seinem Buche „Theater u. Kirche," das überhaupt von großer theatergeschichtlicher Wichtigkeit.

**) Es ist merkwürdig genug, daß die drei Thüren in der den Altarraum abschließenden Gitter- oder Bilderwand genau den drei Thüren im Hintergrunde der Schaubühne des klassischen Alterthums entsprechen, und daß dort, wie hier, die Thür in der Mitte „die königliche" heißt.

Digitized by Google

bewußtſein und die Sehnſucht nach göttlicher Hülfe aus; „bei dem Herrn" ſo ſchließt er, „iſt Gnade und viel Erlöſung bei ihm; und er wird Iſrael erlöſen von allen ſeinen Sünden." Da eröffnen ſich die heiligen Thüren wieder, der Presbyter erſcheint, tröſtet die Gemeinde durch die prophetiſchen Verkündigungen des einſtigen Erlöſers und ſchließt mit Gebet und Segen den erſten Theil der Feier.

Mit Buß- und Klageliedern und dem wiederholten Rufe: „Herr erbarme dich!" (Kyrie eleison) beginnt ſie wieder und dauert ſo, bis die erſten Strahlen der Sonne den Anbruch des Tages des Herrn verkünden und man drinnen im Heiligthume den Prieſter den Lobgeſang der Engel „Ehre ſei Gott in der Höhe!" anſtimmen hört. Die Geburt des Heilandes wird gefeiert. Der Biſchof tritt einfach gekleidet, um die glanzloſe Erſcheinung Chriſti auf Erden zu bezeichnen, begleitet von den übrigen Geiſtlichen, gleichſam den Jüngern, aus den heiligen Thüren, er ſtellt, unter lobſingenden Chören, den in Iſrael wandelnden Erlöſer dar. Verſchiedene bibliſche Lectionen, endlich die Predigt, vergegenwärtigen das Lehramt Chriſti und ſchließen den zweiten Theil des Gottesdienſtes.

Jetzt beginnen neue Wechſelgebete zwiſchen Prieſter und Gemeinde um Gnadenverleihung, der Biſchof ſammelt die von Gemeindegliedern mitgebrachten Opfergaben an Wein und Brod, eines wird zum Opferlamm

Digitized by Google

erwählt, dem Herrn dargebracht, (Offertorium) das Leiden und der Kreuzestod symbolisch daran dargestellt und das Abendmahl vollzogen, so daß der Culminationspunkt des Gottesdienstes, die Vereinigung Christi mit den Gläubigen im Sacrament, auch äußerlich mit der Mittagshöhe der Sonne zusammenfällt*). — Wir werden sehen, welche theatralische Wichtigkeit weiterhin diese gottesdienstliche Feier erhält.

Noch deutlicher bildete sich das kirchlich dramatische Element in der Feier der einzelnen Feste aus.

In der Weihnacht wurde vor der aufgebauten Krippe die Geburt des Heilands in Wechselgesängen zwischen Engel und Hirten, zum Feste der unschuldigen Kindlein wurden die Klagen der Mütter von Bethlehem und ihre Flüche gegen Herodes in die Homilie eingeführt. Am Epiphanienfeste hielt Maria mit den drei Königen ein Gespräch, und in dieser Weise gestalteten sich fast alle Kirchenfeste.

Ganz besonders aber zeichnete sich schon frühzeitig die Feier des Ostertages durch seine dramatische Form aus.

Zwei junge Priester erschienen während des Got-

---

*) Diese Urliturgie, welche sich im vierten Jahrhundert in der Kirche verbreitete, wird noch jetzt in den Kirchen Syriens und Palästina's in ihrer ganzen Ausdehnung von Mitternacht bis Mittags 12 Uhr gehalten.

Digitized by Google

tesdienſtes, in ihre Mäntel nach Art der orientaliſchen Weiber vermummt — ad similitudinem mulierum, wie noch ſpätere Rituale beſagen — welche die beiden Marien vorſtellten und ſich einer Seitenkapelle näherten, die als Grabeshöhle decorirt war. Dort erſchien ein weißgekleideter junger Prieſter als Engel, den goldnen Schein ums Haupt, und ſang: „Wen ſuchet ihr im Grabe, ihr Chriſtusverehrer?“

Die Frauen:

Jeſum von Nazareth, den Gekreuzigten, du Himmelsbewohner.

Der Engel:

Er iſt nicht hier, er iſt auferſtanden, wie er vorher geſagt. Geht, verkündiget, daß er auferſtanden aus dem Grabe.

Die Frauen:

Die Juden mögen nun ſagen, wie die das Grab bewachenden Soldaten den König verloren haben, trotz des davorgelegten Grabſteines, und warum ſie den Fels der Gerechtigkeit nicht beſſer bewacht haben. Sie mögen uns entweder den Leichnam herausgeben, oder mit uns den Auferſtandenen anbeten, das Halleluja anſtimmend.“

Hiermit waren die Frauen zum Hochaltare zurückgekommen, wo die übrigen Geiſtlichen, als Darſteller der Jünger Jeſu, ſtanden und ſie berichteten ihnen:

„Zu dem Grabe kamen wir trauernd, wir ſahen

Digitized by Google

den Engel des Herrn dort ſitzen und hörten ihn ſagen, daß Jeſus auferſtanden."

Auf dieſe Worte brachen Prieſter und Chor in den Lobgeſang aus.

So haben wir mit dieſer Oſterfeier ſchon eine abgeſchloſſene dramatiſche Handlung vor uns.

Als nun die zwölfſtündige Sonntagsliturgie allmälig immer mehr, zuletzt bis auf die Dauer der heutigen Meſſe eingeſchränkt wurde, die Kirche aber die anſchauliche Darſtellung der Geheimniſſe des Erlöſungswerkes nicht miſſen wollte, gab ſie dieſen eine ſelbſtſtändige Form, und aus dem dramatiſchen Gottesdienſte wurde nun ein gottesdienſtliches Drama, das Myſterium.

An beſtimmten Feſttagen wurde in der Kirche eine Bühne aufgeſchlagen, auf welcher die Geiſtlichen den Inhalt der Liturgie dialogiſch vorſtellten, anfangs in ſeinem ganzen Umfange, bald getheilt in die verſchiedenen Momente der Geburt, des Lebens, Leidens und der Auferſtehung Chriſti; wobei die Gemeinde mit eingeſchalteten Chorgeſängen ſich lebendig betheiligte.

Der Einfluß des attiſchen Theaters, der bei all dieſen kirchlichen Einrichtungen unverkennbar iſt, trat nun bei der Ausbildung des Kirchendrama's immer deutlicher hervor. Die Grundelemente waren dieſelben, die beabſichtigte Wirkung war es ebenfalls und das griechiſche Drama bot eine ſchon vollendete Form dar. Wie im indiſchen und griechiſchen Drama die Erdenlaufbahn eines

Digitized by Google

Gottes, der die Vergeiſtigung des menſchlichen Geſchlechtes vermittelte, der erſte begeiſternde Gegenſtand geweſen, ſo war es im chriſtlich kirchlichen Drama das Erdenleben des Gottesſohnes.

Chriſtus, im ganzen Umfange ſeiner Mittlerſchaft, war die erſte Aufgabe für das chriſtliche Drama. Der Gottmenſch war der Anfangspunkt für unſere Kunſt der Menſchendarſtellung, wie er in allen ihren Erſcheinungen ihr Gedankeninhalt und ihr Ausgangspunkt ſein ſoll.

Digitized by Google

II.

Erste Entwicklung der Schauspielkunst aus den Mysterien, Moralitäten und Schuldramen.

(Bis 1500.)

In den Abendländern fand die christliche Kirche schon eine ausgebildete Schauspielkunst auf den römischen Theatern, aber von durchaus weltlichem Charakter. Sie hatte keine religiöse Entstehung, sondern diente nur den Zwecken der Unterhaltung und Belustigung und verfiel daher der äußersten Verderbniß.

Es ist bekannt, zu welch einer schmutzigen Possenreißerei und schamlosen Unzucht, zu welcher Barbarei des Kitzels an blutigen Kampfspielen das Theater in der Kaiserzeit mißbraucht wurde.

Als nun das Römerthum gestürzt war und eine neue Culturperiode, auf der Basis des Christenthums

Digitized by Google

begann, war die Geistlichkeit eifrig bemüht, der Kirche auch die Theaterlust der Völker zuzuwenden. In Italien, auch in Frankreich und Spanien, wo das römische Theater schon Wurzeln geschlagen hatte und Geschmack und Fertigkeiten dafür verbreitet waren, erhielten die kirchlichen dramatischen Darstellungen eine schnelle Ausdehnung und anziehenden Pomp. Auch werden wir diese Länder in der Entwicklung der dramatischen Zustände unserm Vaterlande immer weit voraus erblicken. Deutschland war durch den äußerst geringen Einfluß der wenigen Theater in den römischen Niederlassungen am Rhein theatralisch wenig gebildet, aber auch wenig vergiftet worden.

So konnte es geschehen, daß in unser Vaterland die dramatische Kunst eigentlich durch die Kirche eingeführt wurde, daß die ersten Eindrücke, welche das Volk von wirklich scenischen Darstellungen empfing, durchaus religiöser Natur waren. Die gottesdienstlichen dramatischen Vorstellungen gehörten zu den ersten Culturmitteln, deren sich das Christenthum bediente, um die Heiden zu gewinnen und zu fesseln.

Was bis hieher als erste Keime der Schauspielkunst im deutschem Volke sich geregt hatte, ging in diese heiligen Spiele auf, oder es fristete, in Verbindung mit den Ueberbleibseln des römischen Histrionenwesens, ein ge-

Digitized by Google

ringgeschätztes Dasein, bis nach einigen Jahrhunderten auch diese weltlichen Elemente volksthümliche Kraft gewannen.

Die Kirchenschauspiele wurden auch in Deutschland anfangs alle in lateinischer Sprache und musikalischer Recitation gehalten. Waren sie doch ein integrirender Theil des Gottesdienstes. Nur Geistliche waren unsere ersten Schauspieler; die jüngeren unter ihnen übernahmen die Frauenrollen. Bald jedoch sah man ein, daß, um den eigentlichen Zweck der kirchlichen Spiele zu erreichen, nämlich um der Gemeinde durch lebendige Anschauung ein wärmeres Interesse für die kirchlichen Geheimnisse einzuflößen, es auch nöthig sei: dabei eine Verständigung durch die Landessprache herbeizuführen. So fing man an, diese als Erklärung und Erweiterung des lateinischen Textes einzumischen. Dasselbe Verfahren war schon auf die anfänglich auch lateinische Predigt angewendet worden, und da die Kirchenschauspiele ebenfalls eine Bibelterterklärung, und eine sinnlich wirkende sein sollten, so mußte die deutsche Sprache sich immer mehr dabei geltend machen.

Schon zur Zeit Karls des Großen und in seiner Gegenwart soll ein geistliches Spiel in größtentheils niederdeutscher (altfriesischer) Mundart aufgeführt worden sein, dessen Verfasser der Abt Angilbert war.

Digitized by Google

Es ist rührend zu denken, daß die vaterländische Sprache auf ihrer Kindheitsstufe sich schon bemüht habe ihrem allerersten Beschützer und Beförderer das Höchste, was die Sprache überhaupt vermag: den dramatischen Ausdruck, als Erstlingsopfer darzubringen.

Den Klöstern, damals den alleinigen Pflanzstätten der Wissenschaften und Künste, gebührt ein großes Verdienst um die erste Ausbildung des geistlichen Drama's, dort haben wir wohl die meisten der Dichter zu suchen, welche die theatralische Feier der kirchlichen Feste vom Weihnachts- bis zum Himmelfahrtstage immer weiter ausdehnten. Wenigstens werden die meisten jener ältesten Handschriften in Klöstern gefunden. Daß selbst die Nonnen in diesen Bemühungen nicht zurückblieben, beweisen die sechs lateinischen Märtyrer- und Bekehrungsgeschichten, welche die Benediktinernonne Roswitha (Helene von Rossov) im Kloster Gandersheim am Harzgebirge, im Jahre 980 verfaßt hat. Sie sind aber nicht für die Darstellung, sondern, der Vorrede zufolge, nur geschrieben, um die unter den Klosterfrauen beliebte Lektüre der sechs Komödien des Terenz zu verdrängen. So merkwürdig daher auch diese dialogischen Gedichte sind, so scheinen sie doch, schon um ihrer klassischen Sprachformen willen, in keinem Zusammenhange mit der Fortgestaltung des geistlichen Schauspieles ihrer Zeit zu stehen.

Am deutlichsten zeigt sich der natürliche Uebergang

Digitized by Google

der kirchlichen Gebräuche in die Mysterienspiele an der Leidensgeschichte Christi, welche schon im 11. Jahrhunderte den hauptsächlichsten Gegenstand des geistlichen Drama's ausmachte.

Bei der vorherrschenden Neigung zu dramatischen Formen im christlichen Gottesdienste war es natürlich, daß man früh darauf verfiel, die ungemein dramatisch geformten Passions-Evangelien von verschiedenen Geistlichen gesangartig recitiren zu lassen; so nämlich, daß einer derselben alle erzählenden Worte des Evangelisten übernahm, ein anderer die des Heilandes, ein Dritter alle Reden der übrigen Personen; der Chor aber, was Volk und Priester sprechen*). Wie nahe lag es nun, diese dialogische Recitation auf die Bühne zu versetzen! Es bedurfte zunächst gar keiner Umgestaltung; denn das Drama war noch weit von seiner Selbstständigkeit als lebendig gegenwärtige Handlung entfernt, es lag noch ganz in die erzählende Form eingehüllt, nur die sichtbare Gegenwart der Personen und die lebendige Rede gaben der dargestellten Erzählung, den vorgetragenen Dialogen einen theatralischen Charakter. Es fiel daher gar nicht auf, daß eine erzählende Person — wie

*) Dieser uralte Kirchengebrauch, der noch jetzt zur Passionszeit in Rom geübt wird, hat auch den großen Passions-Oratorien von Sebastian Bach zur Grundform gedient.

Digitized by Google

der Evangeliſt in der Paſſion — die Bühne mitbetrat und die Vorgänge im Zuſammenhange erhielt.

So haben wir uns nun zu denken, daß bis zum 12. Jahrhundert hin die Kirche den ganzen Jahreskreis ihrer Feſte durch Schauſpiele geſchmückt hatte. Das Leben Jeſu von Weihnacht bis Himmelfahrt bildete den älteſten Cyclus; es ſind Schauſpiele von der Geburt Chriſti und der Anbetung der Hirten, der drei Könige vor Herodes und bei Maria, dann vom Bethlehemitiſchen Kindermorde und der Flucht nach Aegypten. Eben ſo vom Wirken Chriſti, von ſeinem erſten Wunder auf der Hochzeit zu Cana, oder von der Taufe an bis zum Leiden und Auferſtehen. Andere Gedichte zeigen den Verkehr des Auferſtandenen mit ſeinen Jüngern und die Himmelfahrt.

Dabei blieb man aber nicht ſtehen, die Verehrung der Maria erzeugte einen zweiten Kreis, Marienſchauſpiele, die Verkündigung und Heimſuchung, Dialoge zwiſchen ihr und dem Gottesſohne, die Marienklagen und Mariä Himmelfahrt.

Endlich dehnte man den Kreis der Stoffe noch weiter aus, Heiligengeſchichten wie die von der H. Dorothea, Frohnleichnamsſpiele, die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, als Prophezeihung des jüngſten Gerichtes, ja das Spiel vom jüngſten Tage ſelbſt, wel-

Digitized by Google

ches das Kirchenjahr abschloß, gaben so dem Gottesdienste des ganzen Jahres kirchliche Schauspiele.

So lange der Text dieser Stücke nur lateinisch war, wurde er durchaus gesungen. Als man deutsche Paraphrasen in gereimten Versen hinzufügte, wurden diese gesprochen, der Bibeltext aber immer gesungen. Die den Handschriften beigefügten Noten bezeugen, daß dies ganz in der recitativischen Weise geschah, welche der katholische Gottesdienst noch heutigen Tages bewahrt*).

Zur Verdeutlichung dieser Mischung von Gesang und Rede eine kleine Stelle aus einem Osterspiele, als Jesus die Fußwaschung vornimmt. Das Gedicht lautet:

Petrus.

cantat: Non lavabis mihi pedes in aeternum.
et dicat: Herre Meister, es soll nit sein
daß du waschest die Füße mein.

Jesus.

cantat: Si non lavero te, non habebis partem mecum.

---

*) Sollten diese eigenthümlichen Recitative, die doch gewiß aus den ersten Zeiten der Kirche in Syrien und Griechenland datiren, uns nicht zugleich die Art und Weise überliefern, in welcher die griechische Tragödie recitirt wurde? Sollte dies nicht zu einer der Formen gehören, welche der christliche Cultus vom attischen Theater entlehnte?

Digitized by Google

dicat: Läßeſt du dir die Füße nit
Waſchen hie zu dieſer Zit,
So inhaſt du ſicherlich
Keinen Theil an meinem Rich.

Petrus.

cantat: Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput:

dicat: Herre, die Rede ſoll nit ſein,
Waſche nit allein die Füße mein,
Waſche mir das Haupt und auch die Hand,
Eh ich ſo dure werde gebannt.

In dieſer Weiſe ſind die ganzen Stücke durchgeführt. Der kirchliche Zweck: dem Volke damit eine lebendige Bibelerklärung zu geben, iſt augenfällig.

So lange die geiſtlichen Spiele in der Kirche ſelbſt Statt fanden, haben wir uns die Bühne unter dem Singchore aufgeſchlagen zu denken. So war ſie in unmittelbarer Verbindung mit den Sängern und der Orgel, auch konnte die Gallerie des Chors zur Erſcheinung von Engeln, Gott Vater und Sohn dienen, von dort herab wurden auch die erſten kindiſchen Verſuche der theatraliſchen Maſchinerie geleitet. Der Stern, welcher vor den drei Königen herging, die Taube, welche ſich bei der Taufe Chriſti auf ſein Haupt niederließ, wurden von dort an einer Schnur herabgelaſſen, die gemalte Figur Chriſti dagegen bei ſeiner Auferſtehung hinaufgezogen. Da dieſe Schauſpiele vornehmlich auf Verſinnlichung der

Digitized by Google

Vorgänge ausgingen, so wurden dabei auch alle Mittel angewendet, deren man habhaft werden konnte.

Daß dazu vor Allem die Bezeichnung der Personen durch Costüm zu rechnen ist, versteht sich von selbst. Mone hat mancherlei Zeichnungen davon in den Klosterhandschriften gefunden, er theilt eine davon in seinen Schauspielen des Mittelalters aus einem Auferstehungsspiele mit. Sie zeigt uns die drei Priester, so die Marien darstellen, völlig in weiblicher Kleidung, Salbenbüchschen in der Hand, nur den ersten mit dem Rauchfasse, dann den Engel, der im Grabe sitzt mit Flügeln an den Schultern, den Engelschein ums Haupt.

Der Bühne gegenüber, in der Tiefe des hohen Chores saß bei diesen Kirchenspielen die höhere Geistlichkeit, die vornehmen Herren und Frauen auf erhöhten Sitzen, oder auf den Gallerien der Kirche, wo es deren gab, in dem Gedränge des Volkes, das im Schiff der Kirche wogte, hielten gewappnete Bürger Ordnung.

Der Aufschwung, den im 12. Jahrhundert Poesie und Künste überhaupt in Deutschland nahmen, konnte nicht ohne Einwirkung auf das Schauspiel bleiben. Es erhielt größere Ausdehnung, das Personal wuchs in den Passionsspielen, welche durch ihren reichen, leidenschaftlichen Stoff besonders anziehend wurden, weder Darsteller noch Zuschauer konnten länger Raum in den Kirchen finden. Man mußte sich entschließen, mit den Mysterien-

Digitized by Google

aufführungen das Gotteshaus zu verlassen. Auf geweihtem Boden blieb man aber zunächst, schlug die vergrößerte Bühne auf Kirchhöfen oder in unmittelbarer Nähe von Kirchen oder Klöstern auf und die Schauspiele waren damit in ein neues Stadium vermehrter Oeffentlichkeit getreten.

Nun reichte aber auch die Zahl der Geistlichen und Klosterschüler nicht mehr für das Passionspersonal aus; denn dies stieg oft auf mehrere Hunderte. Man mußte Laien zu Hülfe nehmen. Dadurch aber wurde man wieder gezwungen, den deutschen Text noch mehr zu erweitern, die Popularität der Schauspiele steigerte sich also immer mehr.

Seitdem die Mysterienaufführungen unter freiem Himmel Statt fanden, mußten die Weihnachts- und Dreikönigsspiele, der rauhen Jahreszeit wegen, in der Kirche bleiben; ein Umstand, der vielleicht nicht wenig dazu beigetragen hat, sie in ihrer Ausbildung zurückzuhalten. Die Osterzeit hingegen ist als die eigentliche Festepoche des Mysteriums zu betrachten; die Jahreszeit kam dem gewaltigen Stoffe der Passion und Auferstehung zu Hülfe, um hier den allgemeinsten Antheil des Volkes für das Schauspiel an Tag zu bringen.

Diesen Aufschwung des dramatischen Lebens verstärkte von jetzt an eine neue fühlbare Einwirkung der reichen Ausbildung, welche die Mysterienspiele in Frankreich erhielten.

Digitized by Google

Dies Land der geborenen Schauspieler, das in der Entwicklung der theatralischen Zustände am raschesten vorschritt und wenn auch nicht das erste in der Erfindung, doch immer das gewandteste in deren Ausbildung war, zeigte sich schon vom XII. Jahrhundert an tonangebend.

Nun erweiterte sich auch in Deutschland der Kreis der Stoffe für das Mysterium, die Gedichte dehnten sich auf den Umfang der ganzen ursprünglichen Liturgie, von Erschaffung der Welt bis zur Erlösung der Menschheit durch den auferstandenen Christus aus und die ausschließlich ernste Behandlung der heiligen Geschichte hörte auf.

Der volksthümliche Geschmack, seine Forderung: im Drama ein wirkliches Bild des Lebens mit all seinen bunten Gegensätzen zu finden, verschaffte sich immer mehr Recht und Einfluß. Eine schulmäßige Trennung des Ernsten vom Komischen konnte im Mittelalter nicht Platz greifen, wo das Publikum, wie ein Kind, gern unter Thränen lachte, wo ein naiver und gesunder Humor die ernste und heitere Auffassung des Lebens noch nicht ängstlich von einander schied.

Wie drollig tritt z. B. mitten in einem ganz ernsthaften Osterspiele die Scene hervor, da bei der Gefangennehmung Christi, Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt und dieser kläglich schreit:

O weh schanden und schaden!
mit denen bin ich wohl beladen,

Digitized by Google

ich han hier verloren mein Ohr,
darumb heißt man mich einen Thor.

Jhesus ad Petrum dicit

Peter, thu din Schwerdt wieder in,
denn du ſollſt deß ſicher ſin
wer rache will erwerben
mit Schwerdten, der ſoll verderben.

Jhesus ad Judaeos

Führet mir her den wunden Mann,
Sin Ohr ſetze ich ihme wieder an.

Malchus

Meiſter, ich bitten dich
daß du wolleſt heilen mich.

Jhesus

Din Ohre ſetzen ich dir wieder an,
als ich wol meiſterliche kann.

Malchus dicit socio suo, (ſagt zu ſeinem Genoſſen)

Geſelle lieber Freund, nimm wahr,
wie es um min Ohr war.
zuch (zieh) hin, merke, ob es feſte ſteh,
denn es thut mir allzu weh.

Socius trahit aurem, dicens (ſein Genoſſe zieht ihn am Ohr, ſprechend)

Dein Ohr ſteht dir feſt ſicherlich
Geſelle, alſo dunket mich.

Malchus

Jheſus iſt ein viel guter Mann,
er kann wol ſetzen Ohren an!

Digitized by Google

In einem andern Stücke von der Kindheit Jesu ist eine der frühesten Spuren des Lustigmachers zu finden, welcher in späteren Jahrhunderten so wichtig wird *). Dieser Schalk meldet dem Herodes die Ankunft der heilgen drei Könige und spottet bei Seite' über den schwachen König, der ein Kind fürchten müsse. Dann kommt er wieder zum Vorschein, um ebenso höhnisch zu äußern, daß die Könige nicht zurückkehren würden, und zuletzt, daß das heilige Kind im Tempel dargestellt worden sei. Und jedesmal wird Herodes wild, daß er ihm immer unangenehme Dinge melde, droht ihn todt zu schlagen, ruft, ob nicht jemand ihn henken wolle, und der Schalk treibt nur seinen Spott damit.

Es ist dies unverkennbar der Charakter des Hans Wurst in seinen ersten Lebensäußerungen.

In Italien, Spanien und Frankreich, wo die Erinnerungen an die Possenspiele des römischen Theaters noch fortwirkten, äußerte sich die Neigung: den Mysterien komische Elemente einzumischen, freilich nicht so harmlos und unbefangen, als in Deutschland. Hatte doch die Sucht, mit Allem, selbst mit dem Heiligen Possen zu treiben, auch die Geistlichkeit dort ergriffen. Die französischen Narren- und Eselsfeste, bei welchen die Geistlichen

*) Er führt auch hier den Namen Bott (Bote), unter dem er zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Fastnachtspielen hervortritt.

Digitized by Google

auf den Altären tafelten, Zotenlieder ſangen, den Qualm von verbranntem Koth und Schuhſohlen aus ihren Rauchfäſſern ſich unter die Naſe ſchwenkten u. ſ. w., geben davon die ſtärkſten Beweiſe. Gewiß unſchuldiger als dieſe Dinge war es, daß ſie Markt- und Prügelſcenen in die Myſterienſpiele miſchten, und dieſe verpflanzten ſich dann bald nach Deutſchland.

In allen Paſſionsſpielen faſt erſcheint nun der Arzt oder der Kaufmann, — die volksthümliche Figur des Quackſalbers, den man damals auf allen Märkten fand — welcher den drei Marien die Specereien zur Balſamirung des Leichnams Chriſti verkauft, mit ſeinem verſchmitzten Knechte Rubin — einer weiteren Ausbildung des Hanswurſtcharakters — poſſenhafte Auftritte hat, ſeine Frau prügelt u. ſ. w.

Dieſe volksthümlichen Zwiſchenſpiele dienten zudem vortrefflich auch die Maſſe der Gleichgültigen anzuziehen, welche die Kirchenfeſte in den Städten nur um des dabei abgehaltenen Marktes willen beſuchten.

So war denn alſo zu Gott Vater mit ſeinen Engelsſchaaren, zu Chriſtus und Maria mit allen Heiligen der rohe, plumpe Spaß jener Marktſcenen auf die Myſterienbühne geſtiegen.

Aber es blieb nicht dabei. Auch der Teufel überſiedelte ſich von Frankreich aus, und nicht nur um das böſe Princip darzuſtellen, ſondern auch um zu grotesk lächerlichen Figuren zu dienen. Selbſt ſeiner Höllenfurcht

Digitized by Google

wußte der Volkshumor die komische Seite abzugewinnen.

Die Teufel erschienen in Wolfs-, Schafs- und Hundefelle gekleidet, in Thierköpfen mit fletschenden Zähnen und großen Hörnern und mit langen Schwänzen.

In Frankreich gab es eine eigene Gattung von Dramen, welche diableries hießen; unter vier Teufeln war in keinem Mysterium auszukommen, woher auch der Ausdruck le diable en quatre stammt. Ja der Unfug von monströsen Larven, rohen Späßen und obscönen Gebehrden brachte in Frankreich, besonders aber in Italien die wüste Wirthschaft des römischen Theaters so vollständig in die heiligen Spiele, daß Papst Innocenz III. i. J. 1210 den Gebrauch der Kirchen und der Meßgewänder, sowie die Betheiligung der Geistlichen bei den Mysterien in Italien untersagte.

Man muß es zum Ruhme unseres ernsthaften Vaterlandes sagen, daß, so bunt und mannichfaltig nun auch die geistlichen Spiele in Deutschland werden, so roh, kindisch und geschmacklos sie oft erscheinen, die Würde des heiligen Gegenstandes in ihnen doch höchst selten verletzt wird. Die deutschen Spiele sind hierin den spanischen ähnlich, in denen das burleske Element auch mehr erscheint: um durch einen pöbelhaften Gegensatz das Heilige zu erhöhen, als es herabzusetzen.

Inzwischen wuchs der Umfang der Gegenstände, deren sich das Drama bemächtigte, durch diese Bewegungen in den romanischen Ländern immer mehr. Zu dem

Digitized by Google

Leben Jesu und der Maria, der Heiligen und Märtyrer kamen die Geschichten des alten Testamentes und der Wunder. Eine eigene Gattung aber wurde in Paris gebildet, welche den dramatischen Geist weiter entfaltete.

Unter den für Schauspielaufführungen schon organisirten und königlich privilegirten Corporationen in Paris *), der confrèrerie de la Passion und der confrèrerie de la Bazoche, war es die letztere, — aus Gerichtsschreibern (clercs) zusammengesetzt — welche die sogenannten Moralitäten einführte.

In diesen Stücken traten nicht nur Tugenden und Laster als allegorische Figuren auf, sondern auch Personificationen allgemein sittlicher Zustände und Eigenschaften, sogar bloß abstracter Begriffe, in wunderlichem Gemische mit wirklichen Personen aus der heiligen Geschichte. Sie entwickelten in Gesprächen und symbolischen Darstellungen den Gedankeninhalt der heiligen Schrift und suchten durch eine Art von Streit und Lösung theils scholastische Lehrsätze durchzuführen, theils die biblische Moral in allen Beziehungen zum wirklichen Leben darzulegen.

So bezeichnet diese Gattung einen offenbaren Übergang von der religiösen Anschauung zur sittlichen Anwendung.

---

*) Auch in Italien traten um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zwei förmliche Gilden zu geistlichen Spielen zusammen, die Gesellschaften del Gonfalone und Batuti.

Digitized by Google

Nicht nur Gegenstände wie „die Vermählung der Seele mit Jesu", wobei Liebe, Wahrheit, Erleuchtung, die Seele, die sieben Todsünden, die Gerechtigkeit, Jesus und die Töchter Zions vorkommen, wurden in diesen Stücken abgehandelt*), andere zeigen das menschliche Leben im Widerstreit mit guten Vorsätzen und bösen Neigungen. Da erscheinen dann: Reichthum, Lüsternheit, Begierde, Uebermuth, Stolz, Schönheit, Stärke und führen Streitreden gegen die personificirten Tugenden, bis zuletzt Erkenntniß, Buße und Sacrament hinzutreten, als die alleinigen Helfer des Menschen. Andere Moralitäten aber stellen eine noch angewandtere Sittenlehre dar und züchtigen allegorisch die Modegebrechen der Zeit.

Dies war der allgemeine Entwickelungsgang des mittelalterlichen Drama's bis zu der Epoche, in welcher die ersten bestimmten Nachrichten über einzelne öffentliche Aufführungen anzutreffen sind. Aus diesen werden wir nun leichter bestimmte Vorstellungen über die Art, wie sie dargestellt worden, ableiten können.

Der Canonicus Joh. Rothe berichtet in seiner Thüringischen Chronik, daß im Jahre 1322, am 26. April zu Eisenach eine Aufführung stattgefunden habe, und zwar

*) Die Aehnlichkeiten dieser Moralitäten mit den indischen Stücken, wovon Seite 5 „die Geburt des Begriffes" uns ein Beispiel gab, ist höchst auffallend.

auf der ſogenannten Rolle, einem Platze zwiſchen der St. Georgenkirche und dem Barfüßerkloſter. Iſt es nicht äußerſt merkwürdig, daß die erſte Nachricht, die wir von einem ſolchen Vorgange beſitzen, zugleich Zeugniß giebt von einer der gewaltigſten Wirkungen des Schauſpiels auf das Gemüth des Zuſchauers.

Die Chronik erzählt: „Alſo machten die von Eiſenach nach Oſtern, als ſich der Prediger Ablaß anhub, ein ſchönes Spiel von den zehn Jungfrauen, deren fünf weiſe und fünf thöricht waren, nach dem Evangelium, das Chriſtus gepredigt hat*). Und da war der Landgraf Friedrich gegenwärtig und ſah und hörte, daß die fünf thörichten Jungfrauen aus dem ewigen Leben geſtoßen wurden, und daß Maria und alle Heiligen für ſie baten, und daß es nicht half: daß Gott ſein Urtheil wandte. Da fiel er in große Zweifel und ward mit großem Zorn bewegt und ſprach: Was iſt denn der Chriſten Glaube, will ſich Gott nicht erbarmen über uns, der Bitten Mariä und aller Heiligen willen? Und ging zur Wartburg und war zornig wohl fünf Tage, und die Gelehrten konnten ihn kaum beſchwichtigen, daß er das Evangelium verſtund, und danach ſo ſchlug ihn

*) Die Darſtellung dieſes Gleichniſſes, als Symbol des jüngſten Gerichtes, wurde bei Ablaßertheilungen gewählt, um die eingeſchüchterten Gemüther anzutreiben, bei dem Gnadenſchatze der Kirche Hülfe zu ſuchen.

Digitized by Google

der Schlag von dem langen Zorn, daß er drei Jahre lang zu Bette lag. Da starb er, als er 55 Jahre alt war."

Daß dies Schauspiel den Landgrafen bis zu Tode erschüttern konnte, muß für einen Beweis gelten, daß, obschon dasselbe von Predigermönchen und deren Schülern aufgeführt wurde, dies doch, wenigstens zum großen Theile, in deutscher Sprache geschehen sein muß.

Ferner meldet die Berliner Chronik von öffentlichen geistlichen Spielen, welche die Franziskaner des grauen Klosters daselbst im vierzehnten Jahrhundert gehalten hätten, und deren Verfasser der Pater Ambrosius Hellwich gewesen sei.

In Schlesien und Böhmen fanden die Mysterien im vierzehnten Jahrhundert unter Karl IV. Schutz und Verbreitung.

Von einem „geistlichen Spiele von der h. Dorothea", das 1412 zu Bautzen auf dem Markte aufgeführt worden, wird berichtet, daß dreiunddreißig Zuschauer, welche auf dem Dache des Löbauischen Hauses Platz gesucht hatten, durch den Einsturz desselben verunglückt seien und deshalb die Wiederholung des Schauspiels verboten worden.

Vor Kaiser Sigismund wurde bei der Kirchenversammlung zu Kostnitz 1417 ein Mysterium von der Geburt Christi, der Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande und dem Bethlehemitischen Kindermorde aufgeführt.

Im fünfzehnten Jahrhunderte wurden die Aufführ-

Digitized by Google

rungen immer allgemeiner, und wenn ſie auch in Deutſchland nicht ſolche Schauwuth erregten, wie in Spanien, Frankreich und England, auch nicht wie dort ſchon Corporationen zum Gewerbszweige dienten und daher eine weit größere Ausbildung erlangten, ſo wuchs doch offenbar die dichteriſche Production, und reicher und mannigfaltiger wurde die Darſtellungsweiſe.

An das, was die dramatiſche Kunſt in unſeren Tagen leiſtet, dürfen wir freilich nicht denken, wenn wir uns eine Vorſtellung von den Aufführungen der Myſterien und Moralitäten machen wollen. Die Schauſpielkunſt in ihrem eigentlichen Weſen war dabei noch gar nicht in Anſpruch genommen; wir ſehen im Grunde noch gar keine dramatiſchen Kunſtwerke vor uns, ſondern nur ein reiches Material dazu zuſammenhäuft.

Betrachten wir einmal zunächſt die äußere Beſchaffenheit dieſer Aufführungen, um daraus auf ihre innere Natur ſchließen zu können.

Am hellen Tage, unter freiem Himmel, auf einem offenen Gerüſte, das nur für das feſtliche Vorhaben aufgerichtet war, wurden die Myſterien aufgeführt. Oft dauerten ſie ganze Tage, und wenn nicht eintretender Regen das Spiel unterbrach, ſo geſchah es nur durch die Pauſen, welche die Mahlzeiten nöthig machten.

Meiſtentheils aber fanden die Aufführungen in den Nachmittagsſtunden Statt, und da dieſe für die Länge der Stücke nicht ausreichten, ſo wurden ſie in die Haupt-

Digitized by Google

epochen der darzustellenden Geschichte zerlegt und an zwei oder mehreren Tagen nach einander aufgeführt. Diese Abtheilungen hießen dann „Tagewerke“ und stiegen sogar bis auf fünf*).

Daß die Zuschauer bezahlen mußten, ist kaum zu bezweifeln; denn die Aufführungen verursachten große Kosten. Vielleicht aber waren die Gaben freiwillige, wenigstens ist nicht bekannt, daß in Deutschland diese Eintrittspreise drückend geworden wären, wie das in Paris durch die Passionsbrüder geschah, und wo das Parlament verordnen mußte, daß von keinem Zuschauer mehr als zwei, nach heutigem Gelde acht Sous gefordert werden dürfe. In späteren Zeiten wurden in Deutschland Stiftungen zu regelmäßigen Passionsaufführungen von Klöstern und von Fürsten gemacht, durch deren Zinsen man die Kosten theilweise bestritt.

Das Theatercostüm war in seinen Hauptbestandtheilen die herrschende Tracht der Zeit. Hierin hat das Theater jederzeit mit der Malerei Schritt gehalten. Und wie wir auf den mittelalterlichen Bildern die Personen der Vorzeit und der heiligen Geschichte in völlig mittelalterlicher Tracht abgebildet sehen, nur Christus und

*) In Frankreich trieb man es viel weiter; 1536 wurde zu Bourges ein Mysterium, les actes des apôtres, aufgeführt, das vierzig Tage dauerte. Es hatte 40,000 Verse, welche in 9 Büchern aufbewahrt werden.

Digitized by Google

die Apoſtel, Gott Vater und die Engel davon eine Ausnahme machen, ebenſo haben wir uns das Ausſehen der Theatergeſtalten des Myſteriums zu denken.

Aber auch im Coſtüm äußerte ſich der ſymboliſche Charakter des Myſteriums, ein Beiſpiel davon finden wir in der Anweiſung eines alten Paſſionsſpieles. Der auferſtandene Chriſtus, den wir uns doch nur mit dem Leichentuche umhüllt denken, ſoll hiernach mit triumphirenden Kleidern angethan ſein, d. h. mit geiſtlichen Gewändern, welche biſchöfliche Würde bezeichnen, einer feinen Dalmatica und einer rothen Caſula, dazu mit einer von Diademen umgebenen Krone — was an die päpſtliche Tiara erinnert — das Kreuz mit der Fahne in der Hand.

So war durch dieſes Coſtüm Chriſtus als im biſchöflichen Wirken fortlebend dargeſtellt und das oberſte Kirchenamt mit der Perſon des Gottesſohnes identificirt.

Was die rothe Farbe des geiſtlichen Oberkleides bedeute, lehrt uns ein anderes ſehr merkwürdiges Paſſionsſpiel aus der heſſiſchen Stadt Alsfeld, in welchem Satan, als Chriſtus vor der Pforte der Hölle erſcheint um die Seelen zu erlöſen, fragt:

Nu du ſo gewaldigk biſt,
So ſage mer wovon iſt
Denn dyn kleyt von Blude rot
Als ob du ſyſt geſlagen dot?

und die Engel ihm Chriſti Opfertod verkünden. Alſo

im Erlösungsblute prangend mußte der triumphirende Heiland erscheinen.

Uebrigens sehen wir aus dieser Vorschrift, daß die Meßgewänder bei den deutschen Mysterienaufführungen fortwährend im Gebrauch waren, was dann für die Mannichfaltigkeit und Pracht des Costüms keinen geringen Maßstab gibt; obschon diese in Deutschland nie den Luxus der französischen Mysterienaufführungen erreicht haben mag, von welchem die Chroniken melden. So ergab z. B. der Wiederverkauf des zu einer Aufführung gebrauchten Costüms in Valenciennes im Jahre 1547, 728 Livres 12 Sols und 6 Deniers. Aber auch in Deutschland wurde gewiß großer Werth auf den Reichthum der Kleider gelegt; denn der Mangel eigentlich dramatischen Lebens stellte die Wirkungen der Mysterien wesentlich auf das Schauen; ihr feierlicher Pomp blieb ihr Hauptanziehungsmittel.

So suchte man auch durch die Menge der darstellenden Personen auf die Massen zu wirken. Während auf der griechischen Bühne drei Schauspieler in verschiedenen Verkleidungen genügten, um eine reich bewegte Handlung darzustellen, stieg das Personal der Mysterien mit Chören und Statisten zu Zeiten auf mehrere hundert Köpfe.

Daß es nicht immer leicht war, einigermaßen anstellige Personen in gehöriger Anzahl zusammen zu bringen, daß man, namentlich für die komischen und Teufelsrollen

Digitized by Google

die landſtreichenden Poſſenreißer und Spruchſprecher zu Hülfe nehmen mußte, iſt ſehr einleuchtend. Ja nicht ſelten mag Ungeſchicklichkeit oder Schelmerei, beſonders in kleineren Städten, die lächerlichſten Scenen herbeigeführt haben *).

---

*) Im Eulenſpiegel wird eine ſolche in der dreizehnten Hiſtorie erzählt, nach welcher er Küſter bei einem Pfarrer geworden war, der ſich ein Kebsweib hielt, welches einäugig war. Eulenſpiegel hatte einen Groll auf ſie, weil ſie ihn wegen ſeiner ſchelmiſchen Streiche bei ſeinem Herrn angab. „Während dieſer Zeit nun — heißt es — ſollten ſie zur Oſterfeier ſpielen die Auferſtehung unſers Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht leſen konnten, ſo nahm der Pfarrer ſein Kebsweib und that ſie in das heilige Grab, ſtatt eines Engels. Da nun das Eulenſpiegel ſah, nahm er zu ſich drei der einfältigſten Leute, die da zu finden waren, daß ſie die drei Marien vorſtellten, und der Pfarrer ſtellte Chriſtum vor, mit einem Panier in ſeiner Hand. Darauf ſagte Eulenſpiegel zu den einfältigen Leuten: wenn der Engel fragt, wen Ihr ſuchet, ſo ſollt Ihr ſagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab ſichs dann, daß die Zeit heran kam, daß ſie ſpielen ſollten, und der Engel fragte ſie: wen ſuchet Ihr? Sie antworteten, wie ſie Eulenſpiegel gelehrt, und ſagten: wir ſuchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfarrer hören, daß ſein geſpottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte ſie aufſtehen aus dem Grab und den Eulenſpiegel mit der Fauſt ins Geſicht ſchlagen, aber ſie verfehlte ſein und traf einen von den einfältigen Leuten, der eine von den drei Marien vorſtellte. Dieſer gab ihr wieder eine Maulſchelle, und darauf ergriff ſie

Digitized by Google

Dies Alles aber störte die Theilnahme des Volkes nicht, das an so leicht verletzliche Illusionen noch nicht gewöhnt war, wie unser heutiges Theaterpublikum.

Meistentheils mußte das aktive Personal schon ehe das Schauspiel begann vor der offenen Bühne sitzen oder stehen; gewiß um die Zuschauer herbeizuziehen. Sobald das Spiel beginnen sollte, wurde das Personal, wie eine alte Anordnung besagt, „herrlich und ehrlich auf das Gerüst geführt — einen Vorhang hatte man noch nicht — im Halbkreise aufgestellt oder in Sessel gesetzt. Dann hebt männiglich zu singen an: veni sancte spiritus und dann singen zwei Engel: emitte spiritum."

Es wurde also, wie vor den indischen Schauspielen, förmlich gottesdienstlicher Segen angerufen.

Nun ermahnte der Erzähler oder Erklärer — expositor ludi, auch praecursor wird er in den Handschriften genannt — der in der Person eines Herolds, meistens aber in der eines Heiligen erscheint, zur Stille und leitete das Spiel ein.

---

ihn bei den Haaren. Das sah sein Weib und kam herbeigelaufen und schlug des Pfaffen Kebsweib. Als das der Pfaffe sah, warf er hin seine Fahne und lief herzu, seinem Kebsweib zu helfen. So gab denn Eines dem Andern tüchtige Stöße und Püffe und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenspiegel sah, daß sie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er seines Weges hinaus und kam nicht wieder."

Digitized by Google

So beginnt der h. Augustinus, ein Osterspiel aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, folgendermaßen:

„Höre heilige Christenheit
Dir wird noch heute vorgeleit
Wie aller Welt der Schöppere
Mit Zeichen offenbere
Darzu mit heiliger Lehre
Und auch mit großer sehre
Gewandelt hat auf Erdrich
Und ward gemartert durch dich" ꝛc.

Oft sagt der Erklärer auch zuerst, wer er selber und wer die aufgestellten Personen des Spieles seien.

Ferner übernimmt er es, durch seine Zwischenreden den Fortgang der Geschichte zu erhalten, auf besondere Momente derselben aufmerksam zu machen und ihre Moral herauszustellen. So spricht z. B. Augustinus in demselben Gedichte, nachdem Jesus seine Jünger um sich gesammelt hat:

„Hörent mit zuchten fürbaß
man will euch zeigen das,
wie die Juden sprachen
und eine Frauwe vor unsern Herrn brachten
die war deß angesprochen
sie hätt ihr Eh gebrochen.
sie thatens nur umb das
weil sie gen Jhesum trugen haß,
da hat er ihr sin Hülfe erkannt,
deß wurden die Juden wol geschand't.

Digitized by Google

Nun bringen die Juden die Ehebrecherin. Rufus, der rothhaarige Jude, der fast in allen Gedichten den giftigsten Gegner des Heilandes abgiebt, (so wie wir diese Figur auch auf den meisten mittelalterlichen Bildern finden) spricht:

„Gib uns meister dinen rath
diese Frauwe ihre Eh gebrochen hat,
Moyses, nach dem wir leben
hat uns sollich gebot gegeben
daß man die huren steine;
derselben ist sie eine."

Jesus bückt sich nun, schreibt auf die Erde, singt: si quis sine peccato etc. und spricht: „Wer ohne sünde ist und ohne Meyn *) der werfe auf diese Frauwe einn stein." Die Juden lesen die Schrift und gehen still davon, worauf Augustinus wieder spricht:

„Merket, wie diesen ist geschehn,
sie hant Jhesus Schrift angesehn,
jeglicher sah sine missethat
darumb die Frauwe ledig staht."

In dieser Weise erklärt der expositor ludi alle Hauptmomente des Spieles; oft übernehmen auch die Engel, bald singend, bald sprechend dieses Amt. Oft beschränkt sich diese Function auf Prolog und Epilog, ja in anderen Stücke fehlt dieses Heroldsamt gänzlich.

*) Meyn heißt hier wohl Falsch, wie in Meyneid.

Digitized by Google

Dies ſind dann ſolche, die wenig oder gar keinen hiſtoriſchen Inhalt haben; Moralitäten und dogmatiſche Dialoge. In dieſen ſagt dann jede Perſon zu Anfang ihrer Rede von ſich ſelber, wer ſie ſei. In einem alten Spiele „von Frohnleichnam“ aus dem vierzehnten Jahrhundert z. B.

Adam dicit

Ich bins der Adam
der leyder von vngehorſam
hat geladen große Not
da von daz ich brach gotes gebot u. ſ. w.

Jheremias propheta dicit

Ich bins Jheremias
der prophete und ihr ſult wiſſen daz
Ich wil euch kundigen Botſchaft u. ſ. w.

Nach dieſem Schema ſprechen noch ein und zwanzig Perſonen *).

Wie aber war nun, nach ſolchen Anfängen, bei ſo ungeheuerlichem poetiſchen Stoffe, bei dergeſtalt zuſammengehäuften Mitteln, die eigentliche Darſtellungsweiſe der Myſterien?

---

*) Die Geſtalten auf den alten Bildern, denen eine erklärende Schrift aus dem Munde geht, geben dazu eine Parallele. — Auf derſelben Stufe ſteht noch jetzt das chineſiſche Theater. Dort erklärt jede auftretende Perſon zunächſt ihren Stand, ihre Abſtammung und Familienverhältniſſe auf das Ausführlichſte.

Digitized by Google

Die Angaben, welche wir darüber, selbst bei unseren größten literarischen Autoritäten finden, sind so allgemein, daß sie die seltsame Eigenthümlichkeit dieser theatralischen Erscheinung kaum ahnen lassen, aber dem bühnenkundigem Auge tritt aus einer Vergleichung der alten, handschriftlichen Ueberlieferungen ein ziemlich deutliches Bild davon entgegen.

Keineswegs war es damit gethan, daß die Personen des Dramas im Halbkreise aufgestellt wurden und, je wenn die Reihe an sie kam, hervortraten, sangen und sprachen und wieder zurücktraten: die Scenirung der Mysterien hatte eine ungemein umständliche und künstlich erwogene Combination.

Sinnreich und kindisch, complicirt und einfältig, peinlich genau und sorglos unverständlich, sehen wir in diesen phantastisch kunterbunten Aufführungen das seltsame Experiment ausgeführt: die dramatische Kunst von der ganz umgekehrten Seite zu beginnen und Schauspiele, — dem Gedankeninhalte wie den Vorgängen nach — von ungeheurem Umfange zu unternehmen, bevor auch nur die alleruntergeordneteste Aufgabe der Menschendarstellung gelöst war.

Es ist interessant und lehrreich zu sehen, wie dadurch die Aufführung lediglich auf Combination ganz äußerlicher Aufstellung und Platzveränderungen beruht und daraus ein wunderliches Mittelding zwischen theatralischer

Digitized by Google

Handlung, kirchlichem Ceremoniel und unseren heutigen Oratoriumaufführungen entsteht.

Was die, in die alten handschriftlichen Gedichte eingeschalteten Angaben uns zu errathen übrig lassen, erklärt zum Glück ziemlich vollständig eine alte Pergamentrolle des St. Bartholomäusstiftes zu Frankfurt a. M., in welcher wir ein förmliches Dirigirbuch des Passionsspieles vor uns haben, welches das funfzehnte Jahrhundert hindurch, und 1506 zum letzten Male, mit 267 Personen auf dem Platze am Römer aufgeführt worden ist *).

Dieser Pergamentrolle zufolge wurde das Personal, unter dem Klange der Tuben und anderer Instrumente auf seine Plätze geführt, und Knaben, als Engel gekleidet, geboten Ruhe durch den oft vorkommenden Ruf: Silete! Silete! Silentium habete!

Diese Chorknaben hatten bei den Mysterien mannichfache Dienste zu verrichten, als ob es ein kirchliches Amt gälte. Nicht nur daß sie Ruhe geboten, und alle kirchlichen Zwischengesänge intonirten, sie sangen auch oft erzählende und erklärende Strophen zwi-

*) Das merkwürdige lateinische Manuscript macht auch die Geistlichen namhaft, welche bei den verschiedenen Aufführungen die Rolle des Erlösers gespielt, und welche die Rectoren der Darstellung gewesen seien. Beides waren allerdings die wichtigsten Functionen.

Digitized by Google

schen den Darstellungen, hatten auch die Veränderungen, welche mit den Requisiten auf der Bühne nöthig wurden, vorzunehmen.

Nach dem Prologe des Passionsspieles, in welchem der h. Augustinus — der den Herold macht — mit David, Salomo, Daniel, Zacharias, Abraham u. A. über die Berufung Christi, Geburt und Kindheit debattirt, schließt die von allen Personen gesungene Antiphona: „Und Jesus nahm zu an Weisheit, Alter und Gnade bei Gott und Menschen.“*)

Nun beginnt das Spiel selbst.

Jesus steht von seinem Platze auf und geht zu Johannes dem Täufer hin, der, als er ihn erblickt, singt: „Ecce agnus dei etc.“ und spricht: „Seht der Herre lobesam u. s. w.“ Nach anfänglicher Weigerung tauft er Jesum, indem er Wasser über ihn sprengt, Majestas d. h. Gott Vater singt: „hic est filius dilectus“ (das ist mein lieber Sohn u. s. w.) und ein Chorgesang schließt diesen Abschnitt der h. Geschichte, gleichsam eine Scene derselben.

Jesus ist indeß auf seinen Platz zurück, Johannes dagegen zu dem des Herodes hingegangen, welcher von seiner Familie und seinem Hofstaat umgeben ist. Hero-

*) Diese eingeschalteten Kirchenchöre wurden fast immer in lateinischer Sprache gesungen.

Digitized by Google

des erzürnt sich über die Strafreden des Johannes, ruft seine Knechte und läßt ihn ins Gefängniß führen. Wieder schließt ein Chorsatz diese Scene.

In solchen einzelnen Gruppen, die sich zusammenstellen und wieder auflösen, um an einer anderen Seite wieder neue zu bilden, spielt sich nun die ganze Geschichte Jesu hintereinander ab. Rings auf der Bühne stehen indessen alle übrigen Personen in Abtheilungen wie die Vorgänge sie nöthig machen, umher, und man hat also alle Gestalten, welche frühere Momente repräsentirt haben und spätere repräsentiren sollen, immer vor Augen.

Das Mysterium verfuhr also ganz in derselben Weise wie die älteren Malerschulen, welche auch auf einem und demselben Bilde alle Momente der h. Geschichte in einzelnen Bildchen neben- und übereinander darstellten. Wir werden sehen, daß in Uebereinstimmung damit, die Bühne auch verschiedenes Terrain darbieten mußte, um die zahlreichen Personen nicht nur neben-, sondern auch übereinander sichtbar zu machen.

Wie vorsichtig überlegt aber die Aufstellung dieser Gruppen sein mußte, damit die Bewegung von der einen zur andern auch eine annähernde Versinnlichung des darzustellenden Vorganges hervorbringen mochte, ohne Verwirrungen anzurichten, ist leicht einzusehen.

Die Juden, d. h. Volk und Priester, hatten ihren bestimmten Platz (locus judaeorum), auf den sie nach jeder Scene, zu welcher sie hinzugetreten waren, wieder zurück-

Digitized by Google

kehrten: z. B. nach der Auferweckung Lazari, nach Christi Einzuge in Jerusalem u. s. w. Zu ihrem Platze ging Jesus jedesmal hin (Jhesus dirigat viam suam ad Judeos) wenn er mit ihnen zu thun hatte, zu lehren, die Ehebrecherin loszusprechen, den Blinden, Stummen, Lahmen und Aussätzigen zu heilen, u. s. w. und jedesmal kehrte er zu seinem ursprünglich angewiesenen Platze zurück, wenn dazwischen ein andrer Vorgang die Aufmerksamkeit der Zuschauer beschäftigen sollte.

So war es mit allen andern Personen.

Erwägt man nun, daß also die Juden, dann Johannes in der Wüste, die Zinne des Tempels, der hohe Berg, der Hofstaat des Herodes, das Gefängniß — von wo aus Johannes seine Jünger zum Erlöser schickt und diese wieder zurückkehren — das Haus der Martha, der Wohnort des Lazarus, der Oelberg, Golgatha und das Grab des Heilandes, bestimmt angenommene Stellen auf der Bühne haben mußten; daß für des Herodes Gastmahl, für das des Symon, — bei welchem die büßende Magdalena zum Heilande kommt — und für das Abendmahl, also dreimal eine gedeckte Tafel benutzt wurde; daß die Personen daran folglich einander auf geschickte Weise Platz machen mußten, weil drei Tafeln auf der Bühne unmöglich zu stellen waren —; sieht man, daß die Jünger anfangs auf der Bühne zerstreut standen, und Jesus von einem zum andern ging, um sie zur Nachfolge zu sammeln; daß allgemeine Bewegungen, wie die des Einzuges in

Digitized by Google

Jeruſalem, ſämmtliche Perſonen von ihren Plätzen zogen, welche ſie gleichwohl bald darauf wieder eingenommen haben mußten; daß künſtlich in einandergeſchobene Doppelhandlungen vorgingen, wie die Gebete Jeſu am Oelberge, während Judas mit den Prieſtern über ſeinen Verrath unterhandelt, ſpäter des Heilandes Verhör, indeß Petrus draußen im Vorhofe ihn verläugnet; betrachtet man endlich, daß die Bewegungen der Perſonen ſo vorſichtig berechnet waren, daß den drei klagenden Marien vorgeſchrieben iſt: ſie ſollen auf dem Wege zum h. Grabe nach ihrer dritten Geſanges-Strophe dem Kaufmann, von dem ſie die Specereien kaufen, *nahe* gekommen ſein, nach der erſten Wechſelrede aber *zwei bis drei Schritte* von ihm ſtehen: — ſo erſcheint die Scenirung eines ſolchen Myſteriums wie ein wohlgeführtes Schachſpiel, wie die Evolutionen eines ſtrategiſchen Manövers.

Es war wohl ein guterſonnenes Mittel, um einige Ueberſicht in die Verworrenheit der übergroßen Bewegung zu bringen, daß man die Hauptperſonen derjenigen Gruppen, welche an dem jedesmaligen Vorgange keinen Antheil hatten, auf ihren Plätzen niederſitzen ließ, um ſie dadurch ſichtlich ganz außerhalb der Handlung zu halten.

Wohlthätige Ruhepunkte in dem Hintereinanderabwickeln der heiligen Geſchichte, gaben die Chorſätze, welche die Scenen abſchloſſen, aber ſie mußten wohl auch benutzt werden, um den für den nächſten Abſchnitt

Digitized by Google

nöthigen Apparat zu ordnen. Denn im Betreff der Requisiten läßt die Dirigirrolle des Bartholomäusstiftes nicht das geringste im Bibeltexte Erwähnte nach; im Mysterium mußte jedes Wort der h. Schrift sich erfüllen.

Der Gichtbrüchige muß auf einem Bette liegen, das er, als Jesus ihn aufstehen heißt, aufnimmt; Johannes abgeschlagenes Haupt wird auf die Bühne gebracht; die Fußwaschung muß genau mit dem Eingießen des Wassers ins Becken, mit Ablegung des Kleides und Umgürtung des Schurzes dargestellt werden. Die Speisen, welche Christus nach der Auferstehung mit seinen Jüngern theilt, sind genau vorgeschrieben: Brod, Wein, gebratene Fische, auch wohl Eier und Gebäck (tortas). Auf dem Esel, den Jesus zum Einzuge in Jerusalem besteigt, müssen die Jünger ihm von ihren Kleidern einen Sitz bereiten; noch an den Rand der Rolle ist ausdrücklich bemerkt, daß Kinder und Volk Palmen und Blumen streuen sollen. Aller Apparat zu Jesu Marter, vom Purpurmantel und der Dornenkrone an bis zur Lanze mit dem Schwamm, Alles wird gefordert, auch wohlweislich angemerkt: daß sämmtliche Wundenmale im Voraus auf den Leib Desjenigen, der den Heiland darstellt, gemalt sein müssen.

Auch daß der Leichnam mit äußerst reinlichen Tüchern umwunden sein solle (panno mundissimo involutum), wird vorsichtiger Weise angeordnet, ja in dem

Digitized by Google

kindiſchen Bemühen, die Anſchaulichkeit der Vorgänge ſo weit als möglich zu treiben, wurde eine gemalte Figur des Judas *) erhenkt.

Das Krähen des Hahnes bei Petri Verläugnung, der Donner bei der Auferſtehung durften nicht fehlen. Um genau, ſelbſt in Beobachtung der orientaliſchen Sitte zu ſein, mußten die Perſonen an der Tafel des Herodes liegen, die Königin mit den Frauen abgeſondert; der Knabe, welcher Herodes Tochter darſtellte, war angewieſen zu tanzen und zu ſpielen: cum satis fuerit.

Um die Zinne des Tempels und den hohen Berg vorzuſtellen, auf welche Satan den Erlöſer führt, bediente man ſich zweier Fäſſer; es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß dieſe nur die Gerüſte hergaben, und daß ſie bekleidet und bemalt waren *). Denn an Sorgfalt in der Decoration war man ſchon von den früheſten kirch-

*) Nicht immer wurde dies bildlich vollzogen, die Hingebung an die Myſterienſpiele ging ſo weit, daß ein franzöſiſcher Chroniſt erzählt: wie der Darſteller des Judas beim Erhenken kaum vom Tode des Erwürgens errettet worden ſei; ja in Metz ſtarb 1437 der Prieſter, welcher den Chriſtus geſpielt hatte, wirklich an den Folgen der Kreuzigung.

**) Die geiſtlichen Herren am Rheine mochten wohl nichts bequemer zur Hand haben als leere Weinfäſſer aus ihrem Stiftskeller, wie aber dieſe wieder von der Bühne hinweggeſchafft worden ſind, wo ſie unmöglich während aller ſpäteren Vorgänge bleiben konnten, iſt nicht angegeben.

Digitized by Google

lichen Darſtellungen der Weihnachtskrippe, des h. Grabes u. ſ. w. her gewöhnt.

Wir treffen auch in der Dirigirrolle die Angabe, daß der Oelberg mit grünen Bäumen von orientaliſcher Gattung beſetzt ſein ſolle; ein offenbarer Beweis, daß man auf decorative Bezeichnung des Ortes ausging, denn als Requiſit bedurfte man der Bäume nicht. So iſt alſo auch anzunehmen, daß das Grabgewölbe Lazari und Chriſti, daß andere Oertlichkeiten des Spieles ebenfalls durch Decoration veranſchaulicht worden ſind *).

*) Daß in Frankreich eine täuſchende Decorationsmalerei die theatraliſche Wirkung der Myſterien unterſtützt habe, davon liefern die Berichte der Städtechroniken beſtimmte Angaben. Der Himmel ſei bewölkt und beſternt, dann einmal wieder heiter, offen und golden geweſen. Die Bäume des Paradieſes ſo grün und blühend, daß ſie zu duften geſchienen. Auch an Maſchinerien, die man secrets nannte, war ſchon damals kein Mangel. Man ſah den Moſesſtab plötzlich grünen, der Feigenbaum welkte ſichtlich unter Chriſti Verfluchung. Bei einer Darſtellung der Sündfluth überſtieg das Waſſer die Bühne. Wolken entführten die Apoſtel zum Sterbebette der Maria. Der Schiffbruch des Paulus wurde auf der Bühne dargeſtellt. Unter den Martern der Heiligen, deren Anblick das Volk ganz beſonders liebte, wurde das Köpfen ausnehmend kunſtreich ausgeführt, ſo daß man einer Vorſtellung nachrühmte: la teste saulte trois saulx, et à chacun coule une fontaine de sang. Wie weit ſich nun die deutſchen Vorſtellungen in all' dieſen Dingen den franzöſiſchen Vorbildern genähert haben, iſt noch nicht auf-

Digitized by Google

In Allem, was gewiſſenhafte Sorgfalt äußerlich theatraliſch herſtellen konnte, verſäumte das Myſterium nichts zur Verſinnlichung ſeines Gegenſtandes. So mußte am zweiten Tage des Frankfurter Paſſionsſpieles die Bühneneinrichtung es möglich machen, daß der auferſtandene Heiland zuerſt die Seelen aus der Hölle abholte, ſie nach dem Paradieſe (wohl der Vorhölle oder dem Fegefeuer) führte, von dort aber — nachdem ſie weiße Kleider angelegt hatten — wieder abholte und der Treppe zuführte, auf welcher Alle bequem zum Throne Gott Vaters hinaufſtiegen und dort Raum genug zur Aufſtellung vorfanden.

Daß demnach die Bühne von ganz anderer Beſchaffenheit als die unſere ſein mußte, leuchtet ein. Nimmt man hinzu, daß bei all der verwirrenden Buntheit, die wir hier ſchon beobachtet haben, oft noch lebende Bilder während der Chöre eingeſchoben wurden oder gar Zwiſchenvorſtellungen: einzelne Momente aus dem alten Teſtamente, welche einen Bezug auf die Stelle, wo das Evangelium abgebrochen hatte, alſo den tiefen Zuſammenhang der Begebenheiten des alten uud neuen Bundes, nachweiſen ſollten — ſo begreift man, daß es weſentlich darauf ankommen mußte, all dieſen Vorgängen conventionell beſtimmte Plätze anzuweiſen.

---

geklärt, beſchränkter und ärmlicher waren ſie in jedem Falle, ſchwerlich aber ganz außer allem Vergleiche.

Digitized by Google

Denn auf individualisirende Menschendarstellung ging das Mysterium gar nicht aus, sondern nur auf summarische Begebenheitswirkungen. Diese Schauspiele waren bloße Schaustellungen. Der Kirche lag daran, den ganzen Umfang der Menschheitsentwicklung zu versinnlichen, keineswegs Einzelschicksale. Gleich den steifen Figuren auf ägyptischen Denkmalen führten daher die Gestalten des Kirchendramas nur durch ihre Nebeneinanderstellung eine symbolische Sprache. Nicht einmal die Rede konnte sich hier zur vollen Lebendigkeit des Dialogs erheben. Halb gesungen, halb gesprochen, den lateinischen Text deutsch interpretirend, oft unterbrochen durch die Chöre, standen die dürren und abgeschlossenen Verse nur wie eine Reihe von Monologen nebeneinander. Und die scenische Action, — so genau auch Alles geschah, was die h. Geschichte aussagt, — mußte sie nicht mehr das formelle Ansehen des Kirchenceremoniels, als lebendigen unmittelbaren Thuns haben? War sie doch innerlich unvorbereitet, nur Versinnlichung der biblischen Erzählung.

Da die Einrichtungen der Mysterienbühne von Frankreich aus zu uns gekommen sind, so dürfen wir uns nicht ersparen die Entwicklung derselben in jenem Lande zu verfolgen. Außerdem finden wir dabei recht augenscheinlich: wie weit entfernt man war, den poetischen Stoff dramatisch zu sammeln und Ort und Zeit zu concentriren, sondern wie sehr man sich im Gegentheile bemühte, die

Digitized by Google

Momente der heiligen Geschichte nur als eine Reihe von selbst redenden Bildern nebeneinander zu stellen.

Man dehnte anfangs die Bühne unmäßig in die Breite aus und errichtete so viele Abtheilungen (loges) nebeneinander darauf, als einzelne Bilderrahmen für die einzelnen geschichtlichen Momente nöthig waren. Oder man stellte, — weil die unmäßige Ausdehnung in die Breite für den Zuschauer unbequem war — drei Bühnen neben=einander in stumpfen Winkeln auf und ließ das Publikum sich von einer zur andern hinwenden, je nachdem die Vorgänge von einer zur andern fortschritten.

Bei feierlichen Gelegenheiten, z. B. in Paris, beim Einzuge Ludwigs XI., baute man auch an verschiedenen Stellen in der Stadt einzelne Bühnen, gleich Stations=kapellen, auf denen der König bei seinem Durchzuge einen Moment der h. Geschichte nach dem andern zu sehen bekam. Dergleichen Bühnen standen auch wohl auf Rädern und konnten bald wieder in einer andern Straße aufgestellt werden.

Indessen war man auch längst darauf gekommen, dies Nebeneinander der einzelnen Scenen, durch ein Uebereinander zu ersetzen. Himmel und Hölle, die fast immer vorkamen, wurden dadurch schon anschaulicher gemacht, auch waren die übereinander gebauten Scenen besser zu übersehen.

Dazu kam noch eine räumliche Nöthigung.

Man hatte es am angemessensten gefunden die Bühne

Digitized by Google

am Ende einer Straße, quer davor zu erbauen und dieſe dadurch zu ſperren. Die Fenſter der nächſten Häuſer wurden nun zu Seitenlogen für die Zuſchauer und man durfte nur noch der Bühne gegenüber, in angemeſſener Entfernung durch eine erhöhte Gallerie, zu welcher der doppelte Eintrittspreis gezahlt werden mußte, den Zuſchauerraum abſchließen. Das Parterre war ſomit auf dem Straßenpflaſter.

Dieſe Einrichtung wurde auch Muſter für die erſten Theater, welche man ſpäter auf Höfen von Klöſtern, Hoſpitälern und Wirthshäuſern in Frankreich, Spanien und England errichtete, wobei man nur die Bühne mit einem Dache verſah.

Dieſer Aufbau zwiſchen den Häuſerreihen aber drängte die Bühne auf eine beſtimmte Breite zuſammen und nöthigte die Anordner, die Unzahl ihrer ſceniſchen Bilder übereinander zu bauen. So geſchah es, daß bei einer Vorſtellung zu Metz im Jahr 1427 das Theatergerüſt neun Stockwerke übereinander zeigte.

Indeſſen hatte ſich längſt eine einfachere Bühnenconſtruction feſtgeſtellt, welche wir uns als die allgemein gebräuchliche, auch in Deutſchland, zu denken haben. Sie entſprach durch ihre ſymboliſche Anſchaulichkeit den Erforderniſſen jenes Hauptgegenſtandes der Myſterienſpiele, nämlich dem ganzen der Inhalte der Urliturgie *), von der Weltſchöpfung an bis zur Himmelfahrt Chriſti. Es

*) Siehe Seite 30

Digitized by Google

war dies die bekannte dreitheilige Mysterienbühne, welche das Reich der Hölle, den Wohnplatz der gefallenen Engel, darüber die mittlere Region der menschlichen Unvollkommenheit und hoch oben das Reich des Lichtes, der ewigen Vollkommenheit, darstellte.

Ihre Construction war folgende. Im Hintergrunde eines breiten aber wenig tiefen Podiums erhob sich eine Emporbühne von drei Stockwerken. Die beträchtliche Breite derselben wurde durch zwei Pfeiler gestützt, wodurch in allen drei Stockwerken drei gleiche Abtheilungen entstanden; jene loges, wie die Franzosen sie nannten*).

Die Mittelste im unteren Stockwerke stellte die Hölle vor. Sie war mit einer Pforte, oft auch durch einen künstlich eingerichteten Höllenrachen geschlossen, der sich von selbst öffnete, um die Teufel aus- und einzulassen.

Zu beiden Seiten des Höllenrachens liefen entweder frei hervorspringende Treppen zum mittleren Stockwerke hinauf, oder sie lagen innerhalb der beiden Seitenräume des unteren Stockwerkes.

Das mittlere Stockwerk stellte die Erde vor. Die Vorgänge auf derselben standen aber, über die Treppen hinab, mit der Vorderbühne in Verbindung, disponirten also über sehr mannichfache Räume und Stellungen.

---

*) Diese Grundform ist auf das altenglische Theater übergegangen und Tieck hat sie in unsern Tagen bei der Aufführung von Shakespeares Sommernachtstraum angewendet.

Digitized by Google

Diese Vorderbühne war neutrales Terrain, denn auch die Teufel durften sich daraufaus ihrer Hölle hervorbewegen.

Im obersten, dritten Stockwerke war der Sitz der Seligen; Gott Vater und Sohn, die Heiligen und Engel erschienen dort. Dieser Raum brauchte nicht so groß als das mittlere Stockwerk zu sein, ein flacher Bogen schloß ihn wohl oben ab und vollendete so an dem ganzen Gerüst die Aehnlichkeit mit der Form und Eintheilung der Altarbilder. Zu diesem Himmel führte eine Treppe hinauf, wie deren in der Frankfurter Dirigirrolle erwähnt wird, die aber gewiß hinter dem Gerüste, dem Zuschauer nicht sichtbar, angebracht war, oder die Verbindung zwischen Himmel und Erde wurde nach französischer Weise, durch Flugwerke erhalten, welche sich durch Gegengewichte bewegten. Vermittelst derselben sah man die Engel nieder- und den Heiland aufsteigen.

Wie vielfach die Anwendung der Räume sein konnte, den diese Bühne darbot, springt in die Augen. Schon die Aufstellung des Personals konnte ein reich belebtes Bild darbieten. Die Räume im untern Stockwerke, wenn die Treppen innerhalb derselben lagen, zeigten das Innere von Häusern, Grabhöhlen u. s. w. Lagen die Treppen frei außerhalb des Gerüstes, wie bewegt wurde dann die Darstellung beim Auf- und Niedersteigen! Die durch die Pfeiler dreifach getheilte obere Erdenbühne konnte in ganzer Breite, oder in ihren einzelnen Theilen (die gleichsam Bilderrahmen abgaben),

Digitized by Google

benutzt werden. Die lebenden Bilder zu den Chören waren hier hinter einem Vorhange bequem vorzubereiten. Die Rückwand des Gerüstes, mit Teppichen oder bemalten Prospecten behängt, versinnlichte das Lokal. Der Oelberg konnte in dem Frankfurter Passionsspiele leicht auf der einen Seite, Golgatha auf der andern angenommen werden. Der Kreuzigungszug über die Treppen hinauf, die Kreuzigung selbst oben im mittlern Raume, die Menge der Priester, Jünger, Frauen, Krieger und des Volkes, auf der Emporbühne, den Treppen und der Vorderbühne vertheilt, mag einen imposanten Anblick gewährt haben. Ueber einen solchen Schluß des Passionsspieles konnte die anfängliche steife Aufstellung wohl vergessen werden.

Uebrigens dürfen wir auch nicht annehmen, daß alle Mysterien ohne Unterschied mit massenhafter Aufstellung des Personals in Scene gesetzt worden seien, der darzustellende Gegenstand und die Art demgemäß die Bühne zu benutzen, mußten darin mannichfache Modificationen erzeugen.

Auch in der Einrichtung der Bühne mögen mancherlei Abweichungen von der dreitheiligen Construction vorgekommen sein; wie hätte auch im mittelalterlichen Deutschland eine Uebereinstimmung der Kunstformen Statt finden sollen? Zudem waren die Erfordernisse der Spiele verschieden, oft geringer als zu dem vollständigen Osterspiele, immer aber suchte man sich eine Ma-

Digitized by Google

nichfaltigkeit des Terrains, eine selbstsprechende Bedeutung der Oertlichkeiten zu schaffen.

Um nun eine möglichst lebendige Anschauung von der Darstellung der Mysterien zu gewinnen will ich hier versuchen, die Scenirung der großen Osterspiele, diesem eigentlichen Kern der Mysterienaufführungen, in ihren wichtigsten Momenten vorzuführen.

Sie beginnen mit der Weltschöpfung.

Gott Vater im oberen Himmelsraum mit weiten Gewändern und langem weißem Barte ganz allein sitzend, spricht:

Ego sum alfa et omega.
Ich ben ende en anbeginne
Gewor got gerechte minne!
Nu wil ich dat gewerde
Himmel unde erde.
Inde wille haven schone
Engele in minen trone. *)

Auf diese Worte wurden die verhüllenden Vorhänge im oberen und mittleren Raume hinweggezogen, man erblickte in diesem die lustig grüne Erde, im Himmel aber Schaaren von Engeln, welche gloria in excelsis anstimm-

*) Gemeiniglich waren die Aussprüche von Gott Vater kürzer und gedrungener und anstatt der darstellenden Person sang seine Aeußerungen ein Trio (eine symbolische Dreieinigkeit) von Baß, Tenor und Sopran.

Digitized by Google

ten. War dem Volke wohl eine ergreifendere Anschauung vom Schöpfungsacte zu geben?

Nun zeigt das Gedicht, wie der Fall der Engel den der Menschen veranlaßt. Luzifer will im Himmel oben seinen Thron hochmüthig neben dem Gott Vaters aufschlagen, er wird mit seinem Anhange in die Hölle verstoßen, man sieht ihn niederfahren und unten mit seinen Genossen kauern und Rache brüten.

Die ersten Menschen erscheinen jetzt auf der Mittelbühne, also sinnbildlich in einem Zustande zwischen den getreuen und den gefallenen Engeln, Luzifer schleicht zu ihnen über die Treppe hinauf, verlockt sie und führt die Vertreibung aus dem Paradiese herbei.

Hier schließt entweder der Herold das Tagewerk, auf die Verheißungen der Erscheinung Christi hindeutend, oder es führt ein Nachspiel über die ganze vorchristliche Menschheitsgeschichte hinweg, nach Art der Moralitäten. Gott Vater sendet die Wahrheit und die Barmherzigkeit auf die Erde, welche durch Anführung jüdischer und heidnischer Weissagungen das Erlösungswerk vorbereiten. Eine andre große Abtheilung stellt darauf, vielleicht am nächsten Tage, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Bethlehemitischen Kindermord und die Flucht nach Aegypten dar.

Darauf folgt Johannes in der Wüste und die Taufe Christi, womit auch wohl die kürzeren Osterspiele, wie

Digitized by Google

das Frankfurter, beginnen, wenn dies nicht mit dem ersten Wunder auf der Hochzeit zu Canaa geschieht.

Eine sehr ausführliche und freie Behandlung erfuhr die Bekehrungsgeschichte der Magdalena; sie ist nirgends von so dramatischer Wirkung, als im Alsfelder Osterspiele, und beginnt folgendermaßen.

Luzifer besteigt das Faß, das wir schon als die herkömmliche Erhöhung auf der Vorderbühne vom Frankfurter Spiele her kennen, und ruft seine Teufel zu sammen:

„Weil her, weil her us der Hellen
Sathanas ud alle dyne Gesellen" ꝛc.

Sie kommen hervor, umtanzen das Faß und singen:

„Luzifer in dem Throne
Der war ein Engel schone."

Als dieser aber nun von seinem Sturze und seiner Verdammniß um seines Hochmuthes willen spricht, da schelten ihn die Teufel und schlagen ihn sogar, weil er den Prediger machen wolle.

Jetzt erscheint Maria Magdalena mit ihrer Magd, hoffährtig geschmückt, leichtfertig scherzend und singend. Der Teufel hat sein inniges Wohlgefallen daran, er tanzt mit ihr. Ein Soldat vom Gefolge des Herodes, der vermuthlich im mittleren Stockwerke aufgestellt war, denn es heißt im Text: descendit de castro, steigt herab,

Digitized by Google

begrüßt Magdalena, die ſich ihm ſehr willfährig zeigt, ihn umarmt und nach wenig Wechſelreden ſagt:

„Nu nemt hyn das Krenzelein
Dazu will ich uwer eygen ſein.“

Sie tanzt mit ihm, ihre Magd zur Geſellſchaft mit dem Teufel Notyr.

Da der Soldat auf ſeine Feſte zurückgekehrt iſt, erſcheint Martha und ermahnet die Sünderin zur Umkehr, Luzifer dagegen treibt ſie zur Weltluſt an, ſie entſcheidet ſich für ihn und ſpricht, (vertendo se ad populum) — alſo auch in den geiſtlichen Spielen war das kokette zum Publikumſprechen ſchon Mode —

„Warte, her, warte
Was wil myn ſweſter Marthe?
Ir klaffen iſt gar umb nicht
Wie klein gebe ich darauf icht (acht).“

Endlich ſchließt ſie trotzig

„Gang hin du bittre Galle
Und laß mich in Freyden ſchalle.“

Da ertönt der Geſang der Engel Silete! Silete! Chriſtus erſcheint mit ſeinen Jüngern und predigt von der Freude der Engel im Himmel über einen Sünder, der bereut. Die Juden ſtimmen nun einen Geſang an, Jeſus geht zu einer andern Stelle der Bühne und Martha und Magdalena folgen ihm mit den Jüngern

Digitized by Google

und er predigt über die Worte „Selig ſind die geiſtig Armen.“

Die Magd Magdalenens wird zuerſt ergriffen, ſie preiſt die Mutter Jeſu ſelig, er aber geht abermals zu einer andern Stelle der Bühne und Alles drängt ihm nach und er predigt „Selig ſind, die Gottes Wort hören“; da bricht auch Magdalena reumüthig aus

„Nun geſegne mich heut allermeyſt
Got vater, Sohn vnd Heilgergeiſt!
O weh myner Hoffart!
O weh das ich ye geborn wart!“

Sie ruft Wehe über ihre weißen Hände, ihre ſchönen Haare, Wehe über den Spiegel und all ihren Schmuck. Sie reißt ſich Geſchmeide und Kleider ab, während Martha ſie mit Jeſu Barmherzigkeit tröſtet und ſie hinwegführt, und ein allgemeiner Chor dieſe Scene ſchließt.

Darauf erſcheint in der nächſten Scene Magdalena wieder, als der Heiland mit ſeinen Jüngern an Simons Tiſche ſitzt, und ſie fällt vor ihm nieder, ſalbt ſeine Füße und ſingt:

„Viel ſandes hat des meeres grund
Noch mehr han ich in tauſend ſtund
Wider got miſſethan;
O weh daß ich das leben han!“

Während ſie aber niedergebeugt liegt und Chriſti Füße

Digitized by Google

mit ihren Haaren trocknet, ſingt der Chor: Jesu mea redemptio, Jeſus iſt meine Erlöſung! Und als der Heiland ihr die Sünden vergeben, klagt Luzifer noch

„O Maria Magdalene
„Wie warſtu in myn auge ſo ſchöne
„Nu haſtu mich ſo gar verlaſſen!“

und das Tagewerk ſchließt mit Geſang.

Um eine Vorſtellung von der Verabſchiedung des Publikums zu geben, ſetze ich die Schlußrede des Herolds, welche hier folgt, her.

„Allen denen, die hier geweſt ſind
Denen dankt das himelſche heilige kind
Das ſo unſchuldiglich ward ermordt.
Nu ſweiget und höret wort.
Hie muſſen wir det ſpyl laſſen beſtan,
Zu der kirchen ſollen wir alle gan
Und got dankende ſyn
Syner großen martel vnd pyn.
Alſo bis morgen fruh!
Got gebe vns gut wetter darzu,
So wollen wir fürder ſpeelen
Auch fürder verzählen.
Wie die martel an got geſchehen
Das ſollt ihr fürbaß ſehen.
Vnd wie die reine
Maria, die mutter ſeine
Auch hat gelidden große peine
Von ſyner martel ſwere.
Gehet heim, vnd kommt morgen widder here!

Digitized by Google

Ueber die Darstellung des Leidens Christi hat uns das Frankfurter Passionsspiel schon Andeutungen gegeben, genauer mögen wir der Aufführung der Abtheilung von der Auferstehung folgen, schon weil in dieser gerade die Einführung des burlesken Elementes herkömmlich war und wir dem possenhaften Gegensatze gerade an derjenigen Stelle der heiligen Geschichte begegnen, wo sie ihren wunderbarsten erhabensten Aufschwung nimmt.

Das Auferstehungsspiel, das auch in ganz abgesonderten Gedichten vorkommt, beginnt gewöhnlich damit, daß die Juden sich Wachen von Pilatus holen und sie vor der Grabeshöhle aufstellen, die wir uns in dem mittleren Rahmen der Erdenabtheilung auf der Emporbühne zu denken haben, in jener großen Nische, in welcher wohl auch die lebenden Bilder und Zwischenspiele zu Zeiten vorbereitet wurden. Die Wachen schlafen ein und die Engel kommen zum Grabe und singen:

exsurge Here, obdormis domine etc.

nun spricht der eine:

Stant uff lyber Here got
Vnd erfülle dins vaters gebot! u. s. w.

Jesus erhebt sich aus dem Grabe, singt resurrexi und folgt den Engeln, die ihn die Treppe hinabführen, indeß Pilatus die Wächter erweckt und ausschilt, diese sich untereinander beschuldigen und von der Bühne fortprügeln.

Digitized by Google

Jeſus und die Engel ſind während deſſen unten vor der Pforte der Hölle angekommen.

Sie pochen an:

„tollite portas principes vestras
Ihr höllenfürſten, thut auf das thor
Der könig der ehren iſt darvor!

Luzifer ruft von innen:

„Wer iſt der könig lobelich
Der da ſtoßt ſo gewaltiglich
Mir an myne höllenthor?
Er mochte wol bleiben darvor.

Nun beginnt im Alsfelder Spiele der Chor der Engel (submisso tono) mit halber Stimme zu ſingen: Dominus virtutum ipse est rex gloriae," und Luzifer ſieht durch ein Fenſter, das neben dem Höllenthor angebracht iſt, und als er geſehen und gehört, wer vor ſeiner Thür iſt, da ruft er mit furchtbarer Stimme (clamat horribiliter) dem Satan zu, den Riegel vor das Thor zu ſchieben. Nun miſcht ſich auch der leiſe Geſang der Seelen in der Vorhölle mit dem der Engel „ advenisti desiderabilis quem expectabamus in tenebris u. ſ. w.", Du biſt gekommen, Du Erſehnter, deß wir warteten in der Finſterniß."

Indeſſen bricht der Heiland, durch einen gewaltigen Stoß mit ſeinem Kreuzpanier, die Höllenpforte ein; die Teufel heulen. Er aber ruft:

Digitized by Google

„Mine lieben, gehabet euch wohl!
Wenn ich euch erlösen soll
Hinnen von dieser peyn,
Kommt hervor ihr lieben mein!“

und nun erhebt der leise Gesang der Seelen und der Engel sich gewaltig zum allgemeinen lauten Chor: „Du bist gekommen, Du Ersehnter!“

Durch was für fein ausgebildete musikalische Effekte wurde die theatralische Wirkung der Mysterien unterstützt!

Adam, Eva, Jesaias, Johannes, Moses und Andre treten nun hervor, erkennen den Erlöser, der den Engel Michael heißt den Höllenhund fest binden, den Luzifer bedroht und in die Vorhölle tritt, die Seelen zu erlösen.

Hier mag die Decorationseinrichtung angewendet gewesen sein, welche uns ein französischer Chronist beschreibt. Die Loge der Vorhölle war noch vorn mit einem Gitter oder Netze geschlossen, dahinter verhüllte ein schwarzer Vorhang die darin befindlichen Gestalten; dieser wurde, sobald der Heiland eintrat, leise fortgezogen und nun erst nahm man die Gruppen der Erwählten wahr. Jesus führt sie triumphirend hinaus, weist die Verdammten dagegen von sich:

„Bleibet ihr verfluchten in der ewigen pein
Da sollt ihr ewig innen sein!“ u. s. w.

Digitized by Google

Die Verdammten ſingen miserere, die Erwählten Jesu nostra redemptio und ziehen nach dem Himmel hinauf, während die Teufel die Höllenpforte ſchließen.

Und an dieſen erſchütternden Vorgang fügt der Volkshumor ganz naiv den ſeltſamſten Teufelsſpuk, der mit der Qual der Verdammniß ſein Spiel treibt.

Im Alsfelder Manuſcripte guckt eine der verdammten Seelen über die Thür der Hölle hinaus nnd ruft dem Heilande nach

„Aue die Tüfel thun vns allzu weh
Lieber Herre laß vns mit dir geh.“

Ja es gelingt ihr, die Thür zu öffnen und zu entwiſchen. Adam, der den Zug der Seligen ſchließt, warnt die arme Seele noch „wart, daß dich niemand wieder hole“ und richtig iſt der Teufel Leiſegang ihr auf der Ferſe und erwiſcht ſie.

Nach einer Insbrucker Handſchrift geht die Scene folgendermaßen fort.

Lucifer

Neyn, neyn, du bußer wicht
Du kumeſt von hynnen nicht!

Anima dicit

Ave, ave, ave!
Mir thun dy tufel alzo we.
Jheſus lyber here
Schal ich nicht mit dir von hynen kere?
Gnade here Lucifere!

Digitized by Google

ich waz eyn armer becker,
wen der teig was zu groß
ich brach davon eynen kloß
und warf en in dy kligen,
dez muß ich in dy helle gedygen.

Luzifer aber hat kein Erbarmen, ja er ruft ſogar alle ſeine Geſellen und befiehlt ihnen: zum Erſatz für Adam und Eva, eine Menge andrer Seelen zu holen, wovon er ein langes Regiſter, vom Pabſt bis zum niedrigſten Stande hinab, aufzählt. Während nun der Heiland im Himmelsraum oben mit Adam und Eva vor Gottes Thron erſcheint und ſo ſein Mittleramt an der ſündigen Menſchheit vollendet, beginnt unten vor der Hölle ein poſſenhaftes Examen der Seelen, welche Satan dem Luzifer bringt. Da bekennt ein Schuſter: ſchlechte Sohlen gemacht, ein Kapellan: es mit hübſchen Weibern gehalten, ein Schneider: Flicken geſtohlen zu haben u. ſ. w., bis Luzifer ſie alle in die Hölle ſperrt und ſeine eigne Hoffart, die ihn und die Seinen geſtürzt hat, beklagend, die Pforte ſchließt.

Dem Poſſenhaften iſt aber damit noch nicht genug geſchehen, im Gegentheile tritt es in immer grelleren Gegenſätzen auf.

Man vernimmt den lateiniſchen Geſang und die deutſchen Paraphraſen der drei Marien, welche auf der Mittelbühne erſcheinen, um zum Grabe Jeſu zu gehen, den Leichnam friſch zu balſamiren. Auf der Vorderbühne tritt aber zugleich der Quackſalber auf mit Frau und Magd,

Digitized by Google

schon in den ersten Worten sich als Spaßmacher dem Volke ankündigend:

„Got grüß uch ir hern übiral
„alz sprach der wolf und kückte in den gensestal."

Er sucht einen Knecht; der Schalk Rubin, der ein Auge auf die Frau hat, meldet sich dazu. Sie dingen um den Lohn, Rubin verlangt fünf schillinge, das sei sein Gedinge, der Kaufmann bietet ihm einen Rock, ein Hemde nnd myne alten Hosen dazu, die ziehst du an spat und fruh. Rubin willigt ein, wenn er ihm nur erlaube, daß er die Zeit vertreibe, bei seinem jungen Weibe. Der Kaufmann giebt das zu, wenn er es nur nicht vor seinen Augen thue.

In diesem Geschmack geht die Scene weiter. Rubin schlägt den Kram auf, macht den marktschreierischen Ausrufer, hilft Arznei bereiten, will sich aber selbst auch einen Knecht halten. Er geräth mit einem andern Possenreißer, Pusterbalk genannt, deshalb in Zank und Schlägerei, ein dritter krummer und höckrichter Gauner, namens Lasterbalk, mischt sich auch noch ein, und während dieses Zwischenspieles, voll Possen und Zoten, vernimmt man von Zeit zu Zeit immer wieder eine Strophe von den zum Grabe Jesu wallenden Frauen. Sie kommen auf die Vorderbühne herab, und Rubin treibt Possen mit ihren Klagen. Sie kaufen Specereien, müssen lange darum dingen, der Kaufmann ermäßigt endlich den Preis, wovon ihn

Digitized by Google

seine Frau abhalten will, aber dafür vom Manne gescholten und geschlagen wird, während Rubin sich mit der alten Magd herumzankt. Endlich nehmen die Frauen ihren Weg zum Grabe wieder hinauf. Bis sie dort ankommen, hat der Kaufmann sich schlafen gelegt, Rubin läuft mit der Frau davon, und mit dem Zorn des erwachten Ehemanns hat das Zwischenspiel ein Ende. Kaum sind die Possenreißer aber von der Vorderbühne verschwunden, so stehen die Frauen am leeren Grabe und der Engel verkündet ihnen Christi Auferstehung.

Den Beschluß der Osterspiele machte die Ankunft des Erlösers mit der Schaar seiner Erwählten im oberen Himmelsraum, wo Gott Vater sie in seiner Herrlichkeit empfängt, Eva Dank und Preis für die Erlösung ihres Geschlechtes ausspricht und der Chor gloria in excelsis anstimmt, indessen auf der Erde die Juden bestürzt und erschrocken das leere Grab Christi umstehen, die Teufel im unteren Raume mit den Verdammten gruppirt erscheinen.

Aus dieser Zusammenstellung der scenischen Wirkungen unserer alten Osterspiele geht wohl deutlich hervor: wie entschieden sie, trotz aller burlesken Einmischungen, den kirchlichen Charakter bewahrten, wie sie nur theatralische weitere Ausführungen des großen liturgischen Inhaltes waren; zugleich aber auch, daß es keinen gewaltigeren und tiefsinnigeren dramatischen Stoff giebt, als diese symbolisch

Digitized by Google

geschichtliche Darstellung des göttlichen Willens an die Menschheit in seinem ganzen Umfange.

Alle anderen Stoffe werden immer nur Abschattungen dieses einen, kleine Münze aus dem unermeßlichen Schatze sein, aber die Erhabenheit desselben wird vielleicht auch immer der theatralischen Behandlung spotten und die unbefangne kindische des Mittelalters die einzige zuläßige bleiben. Der Stoff wirkt dabei fast nur durch sich selbst.

Dieses vorherrschende Interesse am Stoff — darauf möchte ich gleich im Beginn der Geschichte aufmerksam machen — sehen wir dem deutschen Drama im Mittelalter treu bleiben. Die dichterische Freiheit der Behandlung ordnet sich unter, es gilt wesentlich nur: reiche Begebenheit vorzuführen.

An den Mysterien erweist sich dies vollständig. Ungeachtet ihres Reichthums an Scenerie, der Verdoppelung und Verdreifachung der Vorgänge, ungeachtet der Mannichfaltigkeit des äußerlich Geschehenden, ja großer theatralischer Wirkungen blieb dennoch die Darstellung innerlich leblos. Den Gestalten fehlte der dramatische Athem selbstständigen Lebens, sie machten nur die theatralische Parade der heiligen Geschichte; so boten sie denn auch der Schauspielkunst nur eine dürftige und äußerliche Aufgabe dar.

Nur in den erfundenen Figuren, in den Teufeln und

Digitized by Google

Spaßmachern regte sich individuelles Leben, das eine rohe Kunst im Schooße des Volkes durch eine naive Nachahmung der Natur gefunden hatte. Das Mysterium machte sie zu ihrer Bundesgenossin, aber mit den derberen volksthümlichen Kräften ging es auch einer allmäligen Verweltlichung entgegen.

So wußte sich z. B. die Wiener Lustigkeit schon die heilige Geschichte für ihr Bedürfniß einzurichten, eine Handschrift, welche die Wiener Bibliothek bewahrt, lehrt uns, wie dort „das Spil von der Besuchung des grabes vnd von der Auferstehung gotes" im Jahre 1473 behandelt wurde.

Der ganze Text ist deutsch, selbst die eingeschalteten Gesänge, alles für das Verständniß und den Geschmack des Volkes zugerichtet. Schon der Praecursor zeigt gute Laune, er spricht:

„Hüt' und tret' mir aus dem wege,
Daß ich meine sach vorlege;
Wer sein Sach nit vorlegen kann,
Der nimmt oft schaden daran. — —
Nu höret zu alle gleich
Beide, arm und reich,
Höret zu alle gemeine
Beide, große und kleine,
Ihr jungen vnd ihr alte
Hört zu also balde,

Digitized by Google

Vnd ihr alten vlattertaſchen
Ihr könnt vil ſchwetzen vnd waſchen,
Vnd wo man icht (etwas) will beginnen,
Da wollt ihr euch auch zudringen.
Wir wollen haben ein Oſterſpil,
Das iſt fröhlich vnd koſt't nit vil,
Wie got iſt auferſtanden
Von des todes Banden u. ſ. w."

Schon zu Anfang, da die Juden vom Pilatus die Wachen erbitten, finden wir die Vorſchrift: die Juden ſollen jüdiſch ſingen. Nachdem die Auferſtehung, ziemlich wie in andern Oſterſpielen geſchehen, kommen aber die Juden zum Pilatus, beklagen ſich über die Nachläßigkeit der Wächter, berichten die Auferſtehung, Pilatus will ihnen nicht glauben, die Juden verlangen ihr Geld für die Wachen zurück, man zankt und prügelt ſich herum. Die Quackſalberſcene fehlt natürlich nicht, aber es geht dabei noch derber zu, als in der Insbrucker Handſchrift.*)

*) Da Rubin ſich verdingt ſagt er:

Herr mein Lohn iſt gar ſtark,
Ein Pfund Bolze und ein gebraten quark*)

Darauf antwortet der Medicus:

„Rubin, ich will dir den quark geben
Daß du das gar nicht mußt überleben,
Vnd auch einen Fladen darzu,
Den da machet die kuh."

*) Bolze iſt ein Gebäck, Quark eine Art Käſe.

Digitized by Google

Als darauf die drei Marien zum Grabe des Heilandes kommen, erscheint ihnen dieser in Gestalt des Gärtners und schilt sie, daß sie so früh im Garten sich herumtreiben; und da sie ihn nach ihrem Herrn fragen, erwiedert er ausweichend:

„Ich kann dein ja nicht gewarten,
Ich muß graben mein garten.
Ich bereite mein pastarnack
Vnd stopfe den in meinen sack,
Vnd will damit zu markte lauffen
Vnd mir des Brotes kaufen."

Endlich giebt er sich zu erkennen und die Marien gehen zu den Jüngern, verkünden ihnen die Auferstehung. Diese wollen schnell zum Grabe, um sich zu überzeugen, und Petrus wettet mit Johannes, wer von ihnen geschwinder laufen werde.

„Johannes ich wette mit dir umb eine kuh,
Ich lauffe schierer als du."

Aber da er fortrennt, stolpert er über die Waffen, welche die Grabeswächter auf der Bühne hatten liegen lassen und fällt hin, schreit und jammert, bis ihm Johannes aufhilft.

Doch nicht in dieser possenhafte Weise allein schritt die Verweltlichung des Mysteriums vor, sondern auch in einer ganz ernsten Richtung und immer merklicher, je

Digitized by Google

mehr die geistlichen Spiele ihrem Untergange in der Reformationszeit entgegengingen.

Die Wahl der Stoffe schweift nämlich über die Heiligengeschichte hinaus in den Kreis der Sage, man fängt an, die Herrlichkeit der Kirche an Einzelschicksalen darzustellen, betritt also die Bahn der Individualisirung. Die altrömischen Muster machen sich in der künstlerischen Composition bemerklich, die eigentliche Mysterienform mit eingeschobenen Chören verliert sich, es entsteht eine Art von kirchlicher Tragödie in durchaus deutscher Sprache.

Am entschiedensten tritt diese Fortbildung in einem Stücke hervor, welches Tilesius im J. 1565 zu Eisleben herausgegeben hat, von dem er aber behauptet, daß es schon 1480, und zwar von einem Meßpfaffen, Theodor Schernberk in einer Reichsstadt verfaßt worden sei. Es führt den Titel „Ein schön Spil von Frav Jutten, welche Babst zu Rom gewesen, vnd aus ihrem bäbstlichen Scrinio pectoris auff dem Stuel zu Rom ein Kindlein zeuget."

Hiernach scheint das Gedicht eine Verhöhnung der römischen Kirche zu sein, in der That aber ist es eine ganz ernste Behandlung der Fabel von der Päbstin Johanna und offenbar geschrieben, um in jener Zeit der wachsenden Ketzerei die Macht der Fürbitte Mariä zu verherrlichen.

Wie getreu aber, trotz seiner vorgeschrittenen Verweltlichung, das Kirchendrama seinem Grundprincipe

Digitized by Google

blieb: wesentlich durch Anschaulichkeit umfangreicher Begebenheiten zu wirken, das sehen wir auch an diesem Stücke. Wenn wir uns auch dieses noch in Gedanken in Scene setzen, so schließen wir, so glaube ich, die Betrachtung des Mysteriums mit einem vollständigen Eindruck von der tiefsinnigen Einfalt und Innigkeit seiner Auffassung, der naiven Roheit seiner Ausführung, der prägnanten Kraft seiner Situationen und der sinnig erfundenen Angemessenheit seiner Bühne ab.

Die Handlung beginnt unten im Höllenrachen. Lucifer ruft sein höllisches Gesinde zuhauff, sie beginnen vor der Hölle einen Rundtanz und Gesang:

Luziper in deinem trone
Rimo Rimo Rimo
Warstu ein Engel schone*)
Rimo Rimo Rimo
Nu bistu ein Teufel grewlich
Rimo Rimo Rimo.

Lillis, des Teufels Großmutter, springt mitten in den wüsten Reigen, äußert ihr besonderes Wohlgefallen daran, während oben im Himmelsraume der Heiland neben seiner Mutter, umgeben von Heiligen und Engeln still in seiner Klarheit thront.

---

*) Das Alsfelder Passionsspiel hat dieselben Verse (Seite 63) Dergleichen Wiederholungen kommen in den geistlichen Spielen unzählig oft vor.

Digitized by Google

Lucifer ſendet zwei Teufel auf die Erde zu der gelehrten Jungfrau Jutta, um ſie in dem ehrgeizigen Plane zu beſtärken: als Mann verkleidet die höchſten Ehrenſtellen zu erſtreben. Man ſieht die Teufel auf der Mittelbühne erſcheinen, in wenig dürren Wechſelreden Jutta's Bedenken verſcheuchen, wieder zur Hölle zurückkehren, wo ihnen Lucifer verheißt:

„zum Lohne
Eine fevrige Krone,
Die iſt gar wohl geflochten und behangen
Mit Nattern und mit Schlangen.“

Auf der mittlern Bühne theilt Jutta hierauf ihrem Buhlen, einem Geiſtlichen, ihre Plane mit, die Univerſität zu Paris zu beziehen, er willigt ein, mit ihr zu gehen.

Nun ſteht im Texte die Anmerkung: „da ziehen Jutta und Clericus mit einander nach Pariß und kommen zu einem Magister“.

Daß es, um dieſe Reiſe von England nach Paris auszudrücken, auf dieſer Bühne vollkommen genügte, von einer Seite abzugehen und von der andern wieder aufzutreten, wiſſen wir ſchon. Das Publikum war damals noch willig und von genugſam friſcher Einbildungskraft, um dem Dichter in den gewagteſten Ortsveränderungen zu folgen.

Daß man aber in der Darſtellung ſich nicht über alle

Digitized by Google

Unterschiede der Zeit hinwegsetzte, beweist eine folgende Scene, in welcher der gelehrte Magister zu Paris, zu welcher Jutta und der Clericus gegangen sind, ihnen ein wichtiges Buch zum Durchstudiren gegeben hat. Denn um ihnen dazu Zeit zu gönnen, sagt die Anmerkung: „Unterdes singet man etwas."

Es zeigt von richtigem Takte, daß der Zeitraum, in welchem eine Veränderung in den handelnden Personen selbst vorgehen sollte, nicht so leicht übersprungen wurde, als jener, in welchem nur eine äußere Ortsveränderung mit ihnen geschah.

Nach Beendigung dieses Chores oder vielleicht eines Liedes von Meistersängern, hatte dann Jutta ausstudirt und wird zum Doctor gemacht. Sie kommt nun mit dem Clericus nach Rom, beide werden auf Fürsprache der Cardinäle vom Pabst Basilius in Dienst genommen, zu Cardinälen gemacht, und als er stirbt, wird Jutta zum Pabst erwählt. Alles dies geht schnell und trocken vor sich, es vollendet sich nur die fertige Erzählung vor unsern Augen.

Nun aber beginnt die Kraft der Situation in den Vorzügen dieser Bühne sich zu zeigen.

Jutta ist so eben gekrönt worden, steht auf dem Gipfel ihrer ehrgeizigen Wünsche, umgeben von allem kirchlichen Prunk, da tritt ein Senator zu ihr mit seinem besessenen Sohne und verlangt von dem neuen Pabste, er solle den bösen Geist austreiben. Jetzt kommt das erste Zagen

Digitized by Google

über Jutta, „ſie fürchtet ſich für dem Teufel“, es iſt derſelbe, der ſie zu ihrem betrüglichen Unternehmen angefeuert hat, der nun ſie zu verderben kommt. Sie fordert die Cardinäle auf, den böſen Geiſt zu bannen, er trotzt ihnen. Da muß ſie ſich entſchließen, ſelbſt den Bann auszuſprechen. Der Teufel weicht zwar der päbſtlichen Gewalt, bevor er aber von dem Jünglinge läßt und von dannen fährt*), ruft er ihr Verbrechen vor allem Volke aus:

„Nu höret zu alle gleich
„Die hie in dieſem Saal geſamlet ſind,
„Der Pabſt, der trägt fürwahr ein Kind,
„Er iſt ein Weib und nicht ein Man
„Daran ſollt ihr kein zweiffel han.“

Daß dieſe Enthüllung der äußerſten Schmach, welche der Kirche durch ein unzüchtiges Weib angethan worden, ein gläubiges Publikum erſchüttern mußte, darauf hat der Dichter gerechnet, er treibt nach dieſer gewaltſamen Peripetie die Spannung immer weiter und die gleichzeitig unausgeſetzte Belebung aller drei Bühnenabtheilungen begünſtigt ihn ungemein.

Denken wir uns den Höllenrachen wieder geöffnet,

*) Der Teufel mochte ſich hinter dem Beſeſſenen, vielleicht in deſſen Mantel mitverhüllt und vom Senator und andern Umſtehenden verdeckt gehalten haben.

Digitized by Google

den bösen Geist dahin zurückgekehrt, wo sein gelungener Streich eine schadenfrohe Gruppe der Teufel erzeugt. Auf der Erdabtheilung die Päbstin in ihrem Prunk, von Geistlichkeit und Volk mit Abscheu geflohen, allein, im Bewußtsein des enthüllten Frevels, zusammengesunken, die dreifache Krone vom Haupte gefallen. Oben aber in der Höhe des Himmels den Heiland, der jetzt gegen seine Mutter in Klagen ausbricht über die Schmach, welche seiner Kirche widerfahren ist, und Tod und Gnadenlosigkeit über Jutta ausspricht. Von Marien besänftigt, sendet er den Engel Gabriel zu Jutta nieder, ihr baldigen Tod zu verkünden. Sie äußert sich bußfertig, und als der Heiland den Tod zu ihr hinabsendet und dieser grimmig auf sie eindringt, da betet sie nur um Begnadigung ihrer Seele. Und in der höchsten Noth, da sie sterbend ihr Kind gebären soll, fängt sie an zur Maria hinauf zu singen*):

„Maria Mutter reine
Aller Sünder ein trösterin
Ich klage dir gemeine
Das ich ein Sünder bin.
Des weine ich daz blut so rot
Mein Augen trenen gieſſen,
Das laß mich frav genieſſen
Und bit für mich dein liebes kind.“

*) Die Noten sind dazu im Texte beigedruckt.

Digitized by Google

Auf dies Gebet antwortet Maria aus dem Himmel herab:

„Ich wil alle dieſen tag
Bitten für dich was ich mag
Ich hoffe du ſolt gnade finde
Bei meinem lieben Kinde,
Daß er gnediglich ſich erbarme
Ueber dich ſünderin arme.“

Der Tod aber bedrängt Jutta dazwiſchen immer grauſamer und ruft endlich:

„Fall nieder zu der Erden
Und laß dein Kind geboren werden.
Nun geb ich dir den letzten Schlag
Und ſchlaf bis an den jüngſten Tag.“

„Babſt Jutta ſtirbt in der Geburt, das Volk läufft zu, hebt das Kind auf“, der Teufel führt Jutta's Seele triumphirend zur Hölle hinab. Hier wird ſie verhöhnt und gepeinigt. In allen Wehklagen aber ruft ſie unabläſſig zu Maria und läßt ſich durch keine Drohungen der Teufel zum Schweigen bringen.

Indeß verſammeln ſich auf der Erdenbühne die Cardinäle. Es hat Blut geregnet, von Theuerung und Erdbeben wird Rom heimgeſucht, weil Jutta den päbſtlichen Stuhl befleckt hat. Sie beſchließen, durch eine Betfahrt die Gnade der Maria und des H. Nicolaus zu erlangen. Und während nun auf der Mittelbühne die prunkvolle

Digitized by Google

Procession mit Kerzen und Fahnen ihren Umzug hält, rüsten sich in der Hölle die Teufel zu immer härtern Martern, betet die Seele Jutta's immer brünstiger zu Maria.

Endlich beginnt diese im Himmel oben ihre Fürbitte beim Erlöser, der H. Nicolaus, wie durch die Procession bewegt, unterstützt Marias Bitte — aber „Christus schweiget stille."

Da hält seine Mutter ihm vor: wie viel sie von seiner Geburt an bis zum Kreuzestode um ihn gelitten habe und wie um deswillen ihre Fürbitte wohl bei ihm gelten solle, das bezwingt den Erlöser und er sendet den Engel Michael hinab zur Hölle.

Hier wollen sich die Teufel Jutta's Befreiung widersetzen, der Engel aber schlägt sie mit dem Schwerte ab und führt die Sünderin hinauf zu den Seligen, wo der Erlöser ihr Vergebung und ewige Freude verkündet.

Wenn nun zum Schlußbilde die Teufel in der Hölle sich murrend unter die höhere Gewalt schmiegen, der Gesang der Procession auf Erden sich mit dem Hallelujah der himmlischen Schaaren mischt, während Jutta's Seele die Unerschöpflichkeit der Gnade preist, so mag wohl schwer eine glanzvollere Verherrlichung dieses Glaubensgeheimnisses der Fürbitte, schwer eine größere theatralische Wirkung gedacht werden, als dies reich bewegte, dreifache Bild hervorbringen konnte. Der ganze Opernpomp unsrer Tage hat nichts Aehnliches aufzuweisen.

Digitized by Google

Man hat ſich daran gewöhnt, die geiſtlichen Spiele mit großer Geringſchätzung zu betrachten. Man hat ihnen die kindiſchen Verſuche: das Heiligſte, Ueberſinnlichſte darzuſtellen, deſſen Vermiſchung mit pöbelhafter Lächerlichkeit, die willkürlichen Sprünge in Ort und Zeit, ihre rohe Sprache zum Vorwurf gemacht und ſie mit dem Urtheilsſpruch der Formloſigkeit verworfen. War das gerecht? Wir haben geſehen, daß das Myſterium ſehr ausgebildete Formen hatte, freilich ganz eigenthümliche, die von den Ariſtoteliſchen Regeln nichts wiſſen, die aber einen Reichthum an Tiefſinn und Humor in ſich ſchließen, welcher hoffentlich für das deutſche Drama nicht für immer verſchüttet liegt.

War das geiſtliche Theater auch allerdings ganz einſeitig ausgebildet, ſo läßt ſich doch nicht in Abrede ſtellen, daß dieſe einſeitige Ausbildung ſchon ſehr weit gediehen war. Durch das bloße Erſcheinen, Zuſammentreten und Verſchwinden der dramatiſchen Figuren, durch ihre Aufſtellung auf bedeutungsvollem Terrain, welche an Wachsfiguren und kirchliche Schauſtellungen erinnern, wurden ſchon ſo große Wirkungen erzielt.

Neben dieſen äußerlich theatraliſchen Mitteln war es freilich die Gewalt der Stoffe, der bibliſchen Worte, der ganzen kirchlichen Weihe, welche dieſe Spiele durchdrang, die ſo den Lebensnerv des Mittelalters, die religiöſe Begeiſterung berührte und dadurch Senſation hervor-

Digitized by Google

brachte, welche das Theater allein sich nicht zuschreiben durfte; demungeachtet wurde viel geleistet, besonders auch durch die fein berechneten musikalischen Effekte, und um so mehr sind diese bloß theatralischen Wirkungen zu bewundern, als das wesentlich dramatische Element noch so ungemein schwach entwickelt war.

Immer behielten die menschlichen Gestalten im Kirchendrama nur symbolische Bedeutung, sie waren der Leib der Kirche, und deren Leben allein sollte das Mysterium abspiegeln. Die Menschen sprachen und thaten nur, was ihnen Heilige und Engel, oder was ihnen die Teufel eingaben. Das Individuum sollte gar nicht zu freier Selbstbestimmung seiner Lebensäußerungen gelangen und so mußte, bei all diesem Reichthum der theatralischen Wirkung, die Kunst der Menschendarstellung immer noch, wie der ungeborne Schmetterling mit zusammengewickelten Flügeln, in der steifen, starren Puppe gefangen bleiben.

Noch war nicht der geringste Versuch gemacht worden, der Schauspielkunst eine Entwicklung von Zuständen oder Charakteren zuzumuthen. An Motivirung und Uebergängen in dem, was die Personen thaten, war nicht zu denken. Sie äußerten ihre Absichten ebenso fertig, wie sie ihr Vollbringen berichteten, Alles war vollendete Thatsache, der Darsteller hatte nur den Herold dafür abzugeben. Selbst ein so lebhaft bewegtes Drama wie Frau Jutta war nur eine durch sinnliche Erscheinung und leben-

Digitized by Google

dige Rede vorgeführte Begebenheit. Ein erzählendes Bild. Die Handlung ging noch nicht unmittelbar und augenblicklich aus den Leidenſchaften und Charakteren der Perſonen hervor, das eigentliche Leben des Drama's exiſtirte alſo noch nicht: ſo konnte es alſo auch noch keine ſelbſtändige Schauſpielkunſt geben. Die Darſteller waren nur Organ für das Dichterwort, Figuranten für den äußerlichen Vorgang.

Eine neue Gattung entſtand zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des Drama's, aber auch ſie kam der Schauſpielkunſt zunächſt nicht zu gut, es war die Schulcomödie.

Der Eifer, mit welchem man ſich in dieſer Epoche den Studien der neubelebten griechiſchen und römiſchen Claſſiker ergab, führte die Sitte ein, die auswendiggelernten Stücke des Terenz von den Schülern recitiren zu laſſen. Bald erwachte die Luſt in den berühmteſten Gelehrten, ſich in lateiniſchen Nachbildungen der Alten zu verſuchen und dieſe zu ſprachlicher Uebung auf Schulen und Univerſitäten zur Faſtnachts- und Johannis-zeit aufführen zu laſſen. Namen, wie Reuchlin, Friſchlin, Celtes u. A., machten die Nacheiferung auf dieſem Gebiete rühmlich, aber die Darſtellung dieſer gelehrten Stücke mußte nothwendig zur Lebloſigkeit früheſter Myſterien zurückführen. Das Wort, nicht ſeinem Inhalte, ſondern ſeiner Form, der Sprachform eines un-

Digitized by Google

tergegangenen Volkes nach, war hier die Hauptsache; die unselige Gelehrsamkeit entzog der Nation Werke, welche in der Entwicklungsgeschichte der Kunst hätten Epoche machen können.

Erst als im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die große reformatorische Bewegung die Gelehrten veranlaßte, sich des Schuldrama's als Kampfplatz für den dogmatischen Streit zu bemächtigen, fing man an, den lateinischen Text, wie in den Mysterien, deutsch zu paraphrasiren, um die Zuhörer und Leser unmittelbar für die ausgesprochene Meinung zu gewinnen. Die Gelehrsamkeit wurde nun der gelehrten Streitsucht nachgesetzt.

Hier hätte ein frischeres, wärmeres Leben in die Darstellung kommen können, denn die Schüler und Studenten waren wohl begeistert für das, was sie auszusprechen hatten, leider aber bediente man sich, um diesen Meinungsstreit auf der Bühne auszufechten, meistentheils der symbolischen Gestalten der Moralität, nicht lebendiger, leidenschaftlich bewegter Personen. Was konnte die Kunst der Menschendarstellung dabei gewinnen: allegorische Gestalten zu repräsentiren uud scholastisch dogmatische Untersuchungen und Entscheidungen vorzutragen?

Nicht das Kirchen-, nicht das Schuldrama vermochten der Schauspielkunst zu ihrem eigenthümlichen Leben zu verhelfen; aus dem Schooße der Gelahrtheit erwächst keine Kunst. Nicht von den abgelösten Zweigen,

Digitized by Google

welche die Kirche in ihren Altarvasen zur Blüthe brachte, nicht von dem Pfropfreise, das die Gelehrsamkeit aus fremden Landen holte: nur von dem starken Baume, der aus ursprünglichen Wurzeln, auf vaterländischem Boden erwachsen war, durften die ächten Früchte erwartet werden.

Digitized by Google

III.

Entwicklung der Schauspielkunst aus den volksthümlichen Elementen.

(Bis Ende des XVI. Jahrhunderts.)

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, als die geistlichen Spiele ihren Höhenpunkt erreicht, die Schulcomödien ihren Anfang genommen hatten, war das volksthümliche Drama zu der Selbständigkeit gereift, welche ihm von nun an den Vortritt in dem Entwicklungsgange zu nehmen erlaubte. Wir kennen sein frisches, unmittelbares Leben schon aus den Hülfstruppen, die es in den possenhaften Scenen an das Mysterium geliefert hatte, um aber sein Wesen vollständig zu begreifen, müssen wir auf die frühesten Aeußerungen des Darstellungstriebes im Volke zurückblicken.

Schon in der Heidenzeit gab es in Deutschland Feste,

Digitized by Google

vornehmlich um die Zeit der Frühlingswende, bei welchen vermummte Thier- und Teufelsgestalten Grauen und Belustigung erregten, schon bei den Barden Wechselgesänge, welche die Sagen des Volkes darstellten. Diesen nordisch heidnischen Elementen schlossen sich die Ueberbleibsel der römischen Schauspiele an, und als die Stürme der Völkerwanderung vorüber waren, fanden diese Keime der Schauspielkunst unter dem Einflusse der weiteren Verbreitung des Christenthums nur andere Nahrung, andere Entfaltung.

Bei allen Festen, bei allen Gastmählern der Großen hielten sich Gaukler, Possenreißer und Tänzer zu den Spielleuten. Die wandernden Sänger, die Nachfolger der Barden, hatten Pantomimen bei sich, welche den Liedern durch ihre Darstellungen anschauliche Lebendigkeit gaben.

Um die Zeit Karls des Großen waren diese Histrionen und Joculatores so in Aufnahme gekommen, daß Alcuin in einem Briefe vom Jahre 791 sich sehr entrüstet darüber äußert: „Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, weiß gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt.“ Offenbar hatten die Histrionen vom Theater der römischen Zwingherren die Schamlosigkeit und Sittenverderbniß geerbt, die ihnen von Anfang an die Verfolgung vieler Geistlichen zuziehen mußte, die aber bei dem rohen Zeitgeschmacke, dem sie zu fröhnen hatten, auch nicht wohl zu tilgen war. Der

Digitized by Google

Sachsenspiegel erklärte Spielleute, Kämpfer und Gaukler für unehrlich.

Demungeachtet wurden vom Volk und von den Vornehmen, ja selbst in den Klöstern, diese „fahrenden Leute", Sänger, Spruchsprecher, Spielleute und Gaukler gehegt. Außerdem äußerte sich der Sinn für die dramatischen Elemente im Volke bei Bänkelsängern und Bildererklärern, in Mummereien, allegorischen Empfangsfeierlichkeiten und Dialogen zu Ehren Vornehmer und Fürsten u. s. w. Auch die Aufzüge, welche die heimkehrenden Kreuzfahrer veranstalteten, ihre Wechselgesänge und Dialogen, in welchen sie die Thaten und Wunder des heiligen Krieges schilderten, auch die Passionsevangelien, welche sie auf den Straßen vortrugen, sind als Anfänge des Volksdrama's zu betrachten. Seine Consolidirung erhielt es aber durch die Mummereien der Fastnachtszeit.

Diese Carnevalswochen, welche die Kirche selbst der ausgelassenen Tollheit und Narrenwirthschaft freigegeben hatte, mußten natürlich auch für die Gaukler und Possenreißer zur wahren Erntezeit werden. Sie waren gewiß die Vorspringer und Hauptnarren beim Mummenschanz und unfehlbar haben sie die ersten Versuche gemacht: die Maskensprüche, mit denen man von Haus zu Haus zu ziehen pflegte, zu kleinen Gesprächen und possenhaften Auftritten auszudehnen, welche den Fastnachtsspielen zum Grunde liegen. Sie griffen ihre Stoffe von der Straße

auf, mitten aus dem Volksleben heraus, Marktscenen, Zank und Schlägerei, und improvisirten, je toller, je besser, darauf los.

In diesen ungehobelten Schwänken haben wir den natürlich gesunden Anfang der Menschendarstellungskunst zu setzen, hier hat sie ihr A B C, die Nachahmung und Darstellung der nächsten Wirklichkeit gelernt. Hier trat sie in ihrer nackten Selbständigkeit selbst ohne Unterstützung einer Bühne auf, denn diese burlesken Gespräche wurden auf der Straße oder in Wirthshäusern, auf plattem Boden frisch weg aufgeführt, nur von einigen Bärten von Pelz — ohne die auch in Spanien und England die ältesten Schauspieler nie auftraten — und Perrüken von Flachs und sonstigem Plunder zur Verkleidung unterstützt. *)

*) Noch heutzutage kann man in Wien, dem letzten Zufluchtsorte für den volksthümlich deutschen Humor, im Prater diese ersten Anfänge der Schauspielkunst in Aufführung solcher Burlesken sehen. Vor dem Wirthshause, mitten unter den Tischen der Gäste, auf einem erhöhten Podium erscheint der betrunkene Ehemann mit dem Nachbar, der die Possen hervorlockt, das zänkische Weib, das seine Noth mit dem Saufaus hat und ihn schilt und prügelt. Es sind dieselben unsterblichen Figuren der uralten Volksposse, es sind dieselben Späße und Foppereien, die seit undenklichen Zeiten das Volk zum Lachen bringen, und einige frische, nationale Lieder, die uns ganz in die Anfangszeit der Fastnachtsspiele zurückversetzen. Auch in Paris sieht man

Digitized by Google

Diese Possenspiele müssen aber großen Beifall gefunden haben, sonst wäre die Geistlichkeit wohl nicht bewogen worden, dergleichen in die Mysterien einzuschalten. Mit Aufnahme der komischen Zwischenspiele aber war man auch genöthigt, die in Schwänken und komischen Darstellungen geübten Histrionen mit aufzunehmen, denn die Geistlichen und ihre Schüler konnten sich zu diesen Profandarstellungen nicht wohl hergeben, und die Bürgerschaft, welche zu der bedeutenden Zahl der kleinern Rollen und Statisten gebraucht wurde, wies nicht leicht Leute von so viel Uebung auf, um das Volk hinlänglich belustigen zu können. So geschah es also, daß die verachteten Histrionen zu den geistlichen Spielen hinzugezogen, daß das unehrliche Gewerbe zum Bundesgenossen der Kirche wurde. Und auf diesen Anlaß geschah es, daß mancher dieser Possenspieler, nebenbei auch zu untergeordneten Laiendiensten eines Klosters, ganz in den Dienst der Kirche kam.

Doch nicht nur in die geistlichen Spiele gingen die

---

von Leuten, die mit Drehorgel und Tamburin durch die Straßen ziehen, kleine Scenen aufführen. Dort ist es ein schäbiger Marquis in zerzauster Perrüke und abgetragenem Hofkleide, an dem das Volk sich erlustigt, wie es bei uns der geprügelte Tölpel oder Trunkenbold ist. Wir können an heutigen Zuständen den ganzen nationalen Entwicklungsprozeß unsrer Kunst durch alle Stufen bis zu seinen rohesten Anfängen zurückconstruiren..

Digitized by Google

Schauspielertalente aus dem Gauklerstande auf, sie verloren sich auch wohl als Hauptspaßmacher unter den Handwerkern in den Städten, welche die kleinen Fastnachtsspiele zu ihrer Faschingslust schnell genug nachahmten. War man doch schon immer mit Maskensprüchen umhergezogen, waren die Handwerker doch schon in ihren Zunftsprüchen, in den Feierlichkeiten der Aufnahme in das Gewerk u. s. w. an die dramatische Form gewöhnt und regte sich doch im fünfzehnten Jahrhundert der Kunsttrieb in den Städten so mächtig in jeglicher Weise!

Anfangs mögen diese kleinen Maskengespräche persönliche Neckereien enthalten haben, mit denen man in den Häusern der Bekannten umherzog, gleich den h. drei Königen um Epiphanias. Mit Lust und Lachen liefen die Hausleute zusammen, wenn die vermummten lustigen Bursche erschienen, in der geräumigen Hausflur etwa wurde der Schwank vollführt, den Gästen zugetrunken, die von Fastnachtsjubel begleitet, weiterzogen. Bald aber kam man darauf, den Spielen allgemein satyrische Bedeutung zu geben, oder lächerliche Vorgänge des gewöhnlichen Lebens darin darzustellen, Marktscenen, wie in den Mysterien, Zänkereien und Prozeßschlichtungen *). Der Scharfsinn des Volkes hatte sogleich den eigentlichen Kern des Drama's gefunden, dessen Inhalt ja in jeder

*) In Frankreich hieß die ganze Gattung querelles.

Digitized by Google

Form Widerstreit und Schlichtung ist; auch erweist sich ja bis auf den heutigen Tag das populaire Interesse an Streit- und Gerichtsscenen als unerschöpflich.

Da diese Fastnachtspieler in den Häusern, welche sie besuchten, wohl aufgenommen, bewirthet und beschenkt wurden, die Lust am Spiele selbst zur Theilnahme reizte, so trachtete man sie auch immer geschickter auszuführen. In Nürnberg besonders, das im fünfzehnten Jahrhundert durch die Wichtigkeit seines Handels, die Wohlhabenheit seiner Bürger zum Sitz der Künste wurde, erhielt auch das Fastnachtspiel eine vollständige Organisation. Wie es schon längst in Frankreich geschehen, vereinigten sich hier Mitglieder der verschiedensten Gewerke: Tüncher, Bürstenbinder, Scheibenzieher, Dachdecker, zu einer förmlichen Zunft, die sich mit der Zeit immer geschlossener, selbst mit Lehrlingen und Gesellen, mit Gilden und Herbergen, mit Altgesellen und sogar mit einem eigenen Gruß organisirte.

Zum Theil bewirkte dies der starke Corporationsgeist des Mittelalters, mehr aber wohl die bei den Spielen schnell gewonnene Ueberzeugung, daß es zur Ausübung der dramatischen Kunst unerläßlich sei: in wohlgegliederter Gemeinschaft zusammen zu stehen.

Anfangs sind auch diese Fastnachtsspiele der Handwerker gewiß nur aus dem Stegreife gehalten worden. Die erfindungsreichsten Köpfe unter ihnen entwarfen den Plan und jeder sprach nun, was Lust und Laune ihm

Digitized by Google

eingaben. Bald aber mußte der Sinn für Zierlichkeit des Ausdrucks — welcher in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit Entstehung der ehrbaren Zunft der Meistersänger sich verbreitete — auch auf diese Spiele wirken. Meistersänger gehörten nun auch der lustigen Zunft der Fastnachtsbrüder an, sie machten für sich und ihre Kameraden gereimte Verse, und so wuchs die naturalistische Erfindung der rohen, kindischen Schauspielkunst immer mehr in dichterische Formen hinein.

Der erste dieser Fastnachtsspieler, der sich als Dichter auszeichnete, war, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, Hans Rosenplüt, ein Meistersänger und Wappenmaler, mit dem Beinamen „der Schnepperer", d. h. der Spaßmacher, Zotenreißer*). In der That sind seine Fastnachtspiele von der äußersten Anstößigkeit und roher Ausgelassenheit. Es sind nur Gespräche, von einem Herolde eingeführt, der Ruhe gebietet, die Einleitung macht, am Schluß die Fastnachtsthorheit zur Entschuldigung anführt, wenn sie es zu arg getrieben hätten, und sich dem Wirth zur guten Nacht empfiehlt.

Vom theatralischen Apparat, von einer Bühne war auch bei diesen ersten Fastnachtspielen noch nicht die Rede. Die verkleideten Spieler stellten sich auf plattem

*) Nach einigen Angaben hat er Hans Schnepperer geheißen, mit dem Beinamen Rosenblüt, andere geben seinen Beinamen „Schnepperer" für die Bezeichnung des Barbierhandwerks aus.

Digitized by Google

Boden, zugleich und nebeneinander auf, wie in den alten Mysterien, und gingen auch wieder zugleich davon. Hatten doch diese Gespräche noch gar keine Bewegung, keinen Situationswechsel. Ein einziges, das „vom Bauern und dem Bock", nimmt einen Ansatz dazu, und so mag dessen Inhalt uns die Weise dieser ersten Fastnachtspiele veranschaulichen.

Der Herold spricht:

„Nun sweigt ein weil vnd redt nicht vil!
Hie werdet Jr horen ein vaßnacht Spil
Von einem Bavern vnd einer fraven,
Die wollen sich hie lassen schaven" u. s. w.

er giebt den Inhalt des Spieles schon im Voraus an und schließt:

„Wo bist du Meyer? trit hertzu."

Nun kommt der Bauer mit seinem Herren und einer Frau. Der Herr lobt seines Bauern Wahrhaftigkeit in allen Stücken und übergiebt ihm zur Pflege einen Bock, der ihm sehr lieb und werth sei. Der Bauer verspricht:

„Ich will sein wartten getreulich vnd eben
Vnd wil euch ihn vber acht wochen wider geben."

Er geht fort. Die Frau bietet dem Herren eine Wette, daß sie den Bauer zu einer Lüge bewegen wolle, und läuft ihm nach. Jetzt erzählt der Herr den Zuschauern noch ein-

Digitized by Google

mal, was sie so eben selbst gesehen und gehört haben und knüpft daran eine Betrachtung über die Schwachheit der Männer den Weibern gegenüber. Die Frau kommt wieder, triumphirend: er möge nur den Bauern nach dem Bock fragen, so solle er eine große Lüge hören. Der Bauer kommt, und vom Herrn befragt, erzählt er mit aller Offenheit: ein schön lustig Weib habe ihn verlockt, er habe den Bock für ihre Gunst gegeben, wogegen sie ihm gerathen zu sagen: der Wolf habe ihn gefressen. So ist die Betrügerin betrogen und äußert sich derb genug darüber. Des Bauers Wahrhaftigkeit bleibt in Ehren und der Herold beschließt:

„Herr der wirt, ir solt vnns vrlaub geben
Vnd furet die zeit ein rechtes leben.
Ob wir es zu grob hetten gespunnen,
Damit wir ever vngunst hetten gewunnen,
So wollen wir lenger gen zu schul."

Diese Schule der Schelmereien bezeichnet er weiter und schließt dann:

„So wollen wir wider zu euch kumen
Vnd wollen euch ettwas neves machen
Das Ir vnd alles ewer hawßgesinde must lachen."

Aermlich wie die Handlung dieses Spieles sind auch die Forderungen, welche an die Darstellung gemacht werden, die Personen haben wenig mehr zu thun, als ihre Reden, die wie die erklärenden Verse unter alten

Digitized by Google

Holzschnitten klingen, herzusagen; denn die Wendung der Handlung liegt außerhalb der Bühne und die Schauspieler haben nur das Vor- und Nachher zu berichten.

In dieser Weise wurde das Fastnachtspiel durch die Gedichte des Baders Hans Volz und des Peter Probst fortgenährt, bis dasselbe, bis das Volksdrama überhaupt durch den berühmten Schuster Hans Sachs volle Ausdehnung und Begründung erhielt.

In diesem ehrenfesten Meister vollendet sich der Fortschritt des Drama's von der religiösen Anschauung und moralischen Betrachtung bis zur sittlichen That wenigstens der Bedeutung nach, denn die künstlerische Ausführung sollte noch völlig roh und unfertig bleiben.

„Hans Sachs steht", sagt Gervinus, „wie der Mittelpunkt zwischen alter und neuer Kunst, er zieht die ganze Geschichte und den Kreis alles Wissens und Handelns in die Poesie, bricht die Grenzen der Nationalität und deutet so an, was hinfort für die deutsche Dichtung das Charakteristische werden sollte. Er ist ein Reformator in der Poesie so gut, wie Luther in der Religion, wie Hutten in der Politik."

Fast alle Geschichten des alten und neuen Testamentes, von Adam und Eva an bis zur Passion, das symbolische Gebiet der Moralität, die Historien des Alterthums, die Sagen des Heldenbuches, des Buches der Liebe, also den ganzen reichen Stoff der mittelalterlichen

Digitized by Google

Poesie, die Novellen des Boccaz, die römische Comödie und griechische Tragödie so wie die Thorheiten und Gebrechen der ihn lebendig umgebenden Wirklichkeit: alles hat er zur Bereicherung des deutschen Schauspieles ausgebeutet. In seinen 64 Fastnachtspielen, 52 weltlichen Comödien, 28 weltlichen Tragödien und 52 geistlichen Tragödien und Comödien hat er die Scheidewand zwischen der geistlichen und Profanbühne gestürzt, und indem er in seiner Naivität diesen verschiedenartigsten Gegenständen allen dasselbe reichsstädtisch bürgerliche Leben einhauchte, die unmittelbarste und innigste Sympathie seines Publikums erweckt.

Durch diese Lebenswärme aber hat Hans Sachs auch der deutschen Schauspielkunst die Fesseln des Mysteriums- und Moralitätencerimoniells gelöst, und sie zuerst in allen Aufgaben mit straffen Füßen auf den Boden der Naturnachahmung gestellt.

Ein Genie, das überall das Reinmenschliche suchte und fand, mußte nothwendig eine lebendigere Darstellungsweise anregen. Auch hatte er directen Einfluß darauf. Vermuthlich hat er selbst der Comödiantenzunft angehört, denn er giebt an, daß er in den meisten seiner Fastnachtspiele mitgespielt habe.

Das war es, diese lebendige Erfahrung, die er in Ausübung der Kunst an sich selbst machte, sie gab seiner dichterischen Production den lebendigeren Pulsschlag.

Digitized by Google

Der Dialog des Hans Sachs ist bewegter als bisher, die Personen sprechen nicht mehr für sich, sondern zu einander, auf einander ein, die Wechselreden fallen kürzer, also rascher, und was sehr wichtig ist: er weiß durch vorbereitende kleine Monologe einzeln auftretender Personen, den Zustand, die Lage der Dinge vorzubereiten, so daß die Hinzukommenden geradezu lebendig handelnd eintreten können. Damit war sehr viel an Unmittelbarkeit, an vollkommner Gegenwart der Handlung gewonnen, und wenn diese Offenbarungsmomente des vollen dramatischen Lebens auch bei Hans Sachs noch selten vorkommen, so sind sie doch da und bei ihm zuerst.

Auch war ihm, als einem wahrhaft dramatischen Dichter, nicht nur um das Wort, sondern um Darstellung von Zuständen zu thun, das zeigen die ausdrücklichen Forderungen, welche er an die Aufführung seiner Gedichte macht. Er hatte in seiner Mitwirkung als Schauspieler und in Ausübung des Einflusses, den er auf die Comödiantenzunft Nürnbergs haben mußte, einen lebendig künstlerischen Takt gewonnen; wir erkennen diesen an jenen kleinen Vorschriften für die Darstellung, die trotz ihrer anscheinenden Geringfügigkeit, uns dennoch den Fortschritt bezeichnen, welchen die Schauspielkunst ihm verdankt.

Daß er z. B. auf eine gewisse Würde der Anordnung, auf ein Bühnendecorum gehalten, zeigt seine Vorschrift für

Digitized by Google

den Herold: sich vor und nach seiner Rede zu verneigen, zeigen ferner ausdrückliche Anordnungen über Auftreten und Abgehen der Personen. So schreibt er am Schlusse der „Tragedie mit 12 Personen, die Königin Kleopatra mit Antonio dem Römer" vor, daß man erst die Todten abtrage und dann die andern Personen in Ordnung abgehen sollen. Ja in der „kläglichen Tragedie vom Fürsten Concretus" zeigt er einen zarten Takt, indem er, nachdem Gismonda sich vergiftet hat, anordnet, „man trägt sie hinaus auf einem Sessel mit verdecktem Angesicht. Der Fürst folgt mit den Räthen."

Bedeutsamer noch sind seine Vorschriften über den rednerischen und mimischen Ausdruck.

So soll der verwundete Antonius „kränklich", Kleopatra dagegen, als sie ihren Geliebten sterbend sieht, „kläglich" reden. Eine für diese rohe Epoche der Schauspielkunst feine Unterscheidung.

Auch dem Ausdruck der Leidenschaft läßt Hans Sachs nichts nach, denn als Antonius stirbt, heißt es: „Die Königin zerreißt ihr Hauptzier, kratzt ihr Angesicht, weint bitterlich vor Leyd". Im „Gespräch der Weisen" soll Solon, als er den Tod seines Sohnes erfährt, „die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, weinen und schreien bei den Worten: „O Zeter, Waffen, Mordio! Ist mein herzlieber Sohn verschieden!"

Wiederum weiß er auch den Schmerzensausdruck nach Maßgabe der Person und Lage zu variiren; denn der

Digitized by Google

Griſeldis, als man ihr das Kind nimmt, ſchreibt er vor: „ſie ſieht ihrem Kinde ſehnlich nach.“

Nicht minder anregend iſt er für den komiſchen Ausdruck. In dem Spiel „der Teufel nahm ein alt Weib zur Ehe“ läßt er z. B. das Weib, als ſich der Teufel von ihr hin und wieder ſchicken läßt, hinter ihm her mit der Zunge ſchnalzen. Kann man den Triumph des alten Weibes, das den Teufel ſelbſt unter den Pantoffel gebracht hat, wohl treffender bezeichnen?

Alle dieſe Züge ſagen wenig oder gar nichts bei einem conſolidirten Zuſtande ausgebildeter Schauſpielkunſt, in dem vorliegenden geſchichtlichen Momente aber bezeichnen ſie einen großen Fortſchritt. Die roh zugehauenen Geſtalten der dramatiſchen Kunſt fingen an die Glieder zu löſen und den Athem ſelbſtändigen Lebens zu fühlen.*)

Die plumpe, bäuriſche Sprache, der beſchränkte Gedankenhorizont, den auch Hans Sachs Gedichte noch zeigen, konnten der Darſtellung ſeiner ernſten Stücke freilich nicht im Entfernteſten die Würde geben, welche die Gegenſtände fordern. Das Aeußerſte von Naivität zeigt uns die Comödie von den ungleichen Kindern Eve, worin

*) Wir müſſen uns erinnern, daß zur ſelben Zeit und in derſelben Stadt auch die mittelalterliche bildende Kunſt in Albrecht Dürer und Peter Fiſcher die erſte freiere Schönheitsbewegung äußerte.

Digitized by Google

Gott Vater, wie Tieck sagt, „in Art eines strengen, doch herablassenden Superintendenten“ auf Erden, in Begleitung von zwei Engeln umherspazirt und die Kinder Adams im Lutherischen Catechismus examinirt, ihnen die Gebote und den Glauben abfragt, von Kain und seiner Rotte aber übel empfangen wird, worüber Eva schilt:

„Ey, reicht ir denn an diesem end
Vnserm Hergott die linke hend?
Zieht auch eure hütlein nit ab,
Wie ich euch vor geleret hab,
Ir groben filz an zucht vnd ehr?

Seine tragischen Momente kommen oft sehr drollig heraus, oft aber ergreift auch gerade ihre kindische Natürlichkeit und kann immerhin der Aufführung innige Wärme gegeben haben.

Selbst in die Moralitäten wußte er Bewegung und Frische zu bringen, allerdings oft auf derb handgreifliche Weise und sehr gegen den abstracten Geist dieser Gattung. So wird in der „Comedia, darin Pallas die Tugend, Venus die Wolluſt verficht, der Herold mit dem Teufel handgemein. Epicurus, der unter vielen mythologischen Figuren, als ein lächerlicher Lehrer der Wolluſt erscheint, wird, auf Kaiser Karls V. Richterspruch, vom Satan — der ihn vorher so sorglich gepflegt, ihm einen Hustenanfall mit Speck vertrieben u. s. w. — zuletzt übergelegt und Cacus pritscht ihn unendlich lange und singt ein moralisches Lied dazu, worin folgende

Digitized by Google

Strophe von der Höhe der sittlichen Anschauung des Hans Sachs ein merkwürdiges Zeugniß giebt:

„Derweil die selig Tugend ist
Ir selb Belonung alle frist
So helt man sie billich in ehr,
Ob schon kein Gott noch Himmel wer.“

Auf dem Gebiete des derben Volkshumors und ehrbarer Schelmerei ist Hans Sachs am meisten zu Haus, darum hat er auch das Fastnachtspiel auf seine eigenthümliche Höhe gebracht. Er gab ihm lebhaftere Bewegung, der Handlung oft unerwartete und höchst komische Wendungen, wie man sie in der „Jung Wittfraw Franziska“, im „schwangren Bauern mit dem Füllen“, im „fahrendt Schüler mit dem Teufelspom“ *), im „der Teufel nimmt ein alt Weib zur Ehe“ und vielen andern findet.

Derb und ungeschlacht geht es auch bei ihm her, Prügeleien und grobe Anstößigkeiten sind die Hauptwürze dieser Schwänke, aber sie erscheinen doch bei ihm mit einer Art von unbefangenen Natürlichkeit, und wie in seinen Tragödien, läuft auch in seinen Possen Alles auf eine gesunde Moral hinaus. Er züchtigt die Thorheit der Zeit durch alle Stände hindurch, und weiß ihr

*) Ein Stoff, den Ayrer nach ihm auch behandelt und der zu dem in unsern Tagen sehr bekannten „reisenden Studenten“ benutzt worden ist.

Digitized by Google

selbst in Gestalten der Wirklichkeit symbolische Bedeutung zu geben.

Wie sinnreich ist sein Schwank „das Narrenschneiden", und wie lustig mag es doch ausgesehen haben, wenn der Kranke*) mit dem geschwollenen Bauche auf der Bühne niedergesetzt wurde, der Knecht des Arztes ihm ein Handtuch um den Hals wirft, ihn daran festhält und der Doktor nun dem quiekenden Patienten den Bauch aufschneidet und mit der Zange alle Untugenden, in der Gestalt kleiner Narrenpuppen, hervorholt und commentirt; zuletzt auch noch das Nest voll des Nachwuchses von kleinen Närrchen herausschneidet, dem erleichterten Kranken den Bauch wieder zunäht und ihn mit heilsamen Verhaltungsregeln entläßt!

Das Fastnachtspiel muß der Lieblingstummelplatz der Zunftcomödianten gewesen sein, ihre Darstellungsweise haben wir uns natürlich ebenso ungelenk und täppisch zu denken, als der Wortausdruck es ist. Die sicherste Analogie dafür finden wir wohl in der Art, wie die kleinen Possenspiele aufgeführt werden, mit denen die Seiltänzer und Equilibristen unserer Tage ihre Vorstellungen zu beschließen pflegen. Die Rede hart und ohne Modulation, auch die Späße trocken vorgetragen, aber mit häufigem

*) den wir heut zu Tage den Zeitgeist nennen würden.

Digitized by Google

Quieken und Schreien bei den unerschöpflichen Prügelaustheilungen.

Demungeachtet sehen wir aus allen hier angeführten Symptomen mit Hans Sachs den wichtigsten Moment im Wachsthum der deutsch-mittelalterlich dramatischen Kunst erschienen.

Die Schauspielkunst ahnte hier zum erstenmale den Umfang ihrer Selbständigkeit. Ueber das bloße gesprochene Wort hinaus versuchte sie sich auf das Sichtbare der Lebensäußerung, auf den mimischen Ausdruck, auf die Geberde, zu stützen und indem sie mit der körperlichen Beredsamkeit die des Wortes durchdrang, wirklich dramatisches Leben zu erzeugen. Es waren nur Blitze künstlerischer Aufklärung, sie verschwanden wieder, aber sie hatten doch geleuchtet.

Es tritt uns dabei eine wichtige Wahrnehmung entgegen.

Dieses erste Aufleben des intensiv dramatischen Lebens ging von der Volksbühne aus, die aus dem unbefangenen Triebe: die Natur nachzuahmen, entstanden war. Kein Gelehrter hatte sich noch mit ihr befaßt, Leute aus dem Volke waren ihre Schauspieler, Schauspieler ihre Dichter. Mit frischem Humor hatte der Darstellungstrieb hier sich zuerst an der nächst umgebenden Wirklichkeit geübt, dann das Gebiet seiner Stoffe bis zu den Helden- und Heiligengeschichten ausgedehnt, aber all den verschiedenen Gestalten, von Gott Vater an

Digitized by Google

bis zum Knecht und Schalksnarren herab, ganz naiv die Lebenswärme der volksthümlichen Individualität eingehaucht. So hatte sich den Einfältigen und Unmündigen das Geheimniß des dramatischen Lebens offenbart, das den Weisen des geistlichen und gelehrten Drama's verborgen geblieben war.

Diese Beobachtung rückt uns den Zwiespalt des Drama's scharf vor Augen, der aus den völlig auseinander liegenden Anfangspunkten der geistlichen und Profan-Bühne hervorgegangen war.

Die Natur dieses Zwiespaltes fordert unsre volle Aufmerksamkeit, er bringt der Entwicklung der Schauspielkunst endlose Schwankungen, und gerade hier, in diesem historischen Momente, wo das geistliche Drama verfallen ist und das gelehrte Drama dessen Grundprincip aufnimmt, wo das altdeutsche Volksdrama auf seiner Höhe und noch in nationaler Reinheit steht, hier liegen die Motive dieser Spaltung noch einfach und klar der Betrachtung offen.

Das geistliche Drama ging darauf aus: religiöse Ideen zu populärer Anschauung zu bringen. Die Menschen, menschliche Handlungen und Schicksale, galten ihm nur als Symbol für den Gedankeninhalt, den es entwickeln wollte. Die Bühne, die Schauspielkunst waren ihm daher nur Mittel zum Zweck.

Das gelehrte Drama (die Schulcomödie) adoptirte dies Princip vollständig, es bediente sich der Dar-

Digitized by Google

stellungskunst nur zur Befestigung der Gelehrsamkeit oder zur Verbreitung religiöser und politischer Gedanken.

Die Verschiedenheit, welche übrigens zwischen dem geistlichen und gelehrten Drama besteht, hebt sich, der Schauspielkunst gegenüber, vollkommen auf und im Verfolg der Geschichte vertritt das gelehrte Drama das gemeinsame Princip allein.

Es geht von der Idee aus und sucht diese in sinnliche Erscheinung zu kleiden; der Gedanke, das Gedicht ist ihm die Hauptsache, die Bühne, die Schauspielkunst nur ein Organ der Veranschaulichung und Veröffentlichung.

Dem volksthümlichen Drama hingegen war nur darum zu thun: Menschen und menschliche Zustände darzustellen, und darum ging es überall von der Natur aus. Selbst wo es die handgreifliche Wirklichkeit verläßt und in die Erhabenheit der Historie, oder in das Gebiet des Wunderbaren steigt, bietet es überall sinnliche Beglaubigung, opfert lieber die Würde des Gegenstandes als das warmblütige Leben auf, will lieber gedankenlos erscheinen als leblos.

Das gelehrte Drama ist ein Resultat geistiger Bildung, das volksthümliche das Erzeugniß eines natürlichen Kunsttriebes.

Das gelehrte und ideale Drama wurde von der

Digitized by Google

Dichtkunst geschaffen, das natürliche, volksthümliche hat die Schauspielkunst erzeugt.

Das eine steigt von der Gedankenhöhe nieder und enthebt den Menschen der Erde, das andre steht fest auf wirklichem Boden und strebt zur Idee hinauf.

Diese Gegensätze machen sich allerdings in anderen Künsten, besonders in den bildenden, ebenfalls geltend. Die Frage: ob der Idee oder der sinnlichen Erscheinung der Vorrang gebühre, ob das Kunstwerk vom Gedanken oder von der Thatsache anheben solle, erzeugt auch dort zwiespältige Richtungen, aber in keiner Kunst erscheinen sie in so ursprünglich fertiger Doppelgestalt und historisch gleich berechtigt, als in der Dramatik, wo sie von zwei verschiedenen Künsten, von Dicht- und Schauspielkunst, vertreten werden.

Daß die Schauspielkunst vornehmlich in der Natürlichkeitsrichtung des Drama's ihr Gedeihen sucht, ist ganz begreiflich, es ist die von ihr geschaffene. Daß sie es im idealen Drama oft nur zu schattenhafter Gestalt, oft nur zum Werth der Schachfigur bringt, das haben wir an Mysterien und Moralitäten gesehen. Wir werden ferner sehen, daß in allen Dramen, die nicht geradezu auf Menschendarstellung ausgehen — wie groß auch die Triumphe sein mögen, welche die Poesie für sich dabei feiert — das eigentliche dramatische Leben verkümmert erscheint, und nur da sich frisch und gesund entfaltet, wo die Schauspielkunst sich kräftig

Digitized by Google

und selbständig regen, sich das Gedicht als ihren Kunststoff vollständig aneignen kann.

Das wahrhafte, höhere dramatische Leben aber, werden wir sehen, wird nur da erzeugt: wo beide Richtungen in warmer Liebe in einander greifen, wo Idee und sinnliche Thatsache, Dicht- und Schauspielkunst sich innig vermählen und keine für sich, jede nur für die andre gelten will.

Und ein solcher Moment tritt zum ersten Male in der Kunstgeschichte, freilich noch in untergeordneter Wirkung, mit Hans Sachs ein.

Verfolgen wir nun den Wachsthum der Volksbühne, so nehmen wir wahr, daß sie fortfuhr, ihre weitere Gestaltung wesentlich auf die Schauspielkunst zu stellen und alle Vortheile, welche das Mysterium von seiner reichen Ausbildung des sceniſchen Effectes gezogen hatte, unbeachtet zu lassen.

Daß man mit den Fastnachtspielen nicht mehr in den Wohnhäusern umherzog, geht aus den Anfangs- und Schlußreden der Herolde hervor; sie reden den Wirth nicht mehr an, empfehlen sich nicht mehr zur guten Nacht. Nur einige der frühesten Fastnachtspiele des Hans Sachs machen davon eine Ausnahme, die Veränderung ist also wohl in Mitte des sechszehnten Jahrhunderts geschehen.

Nun wurde in Wirthshäusern und Gewerksherbergen (Zeche genannt) die rohe Bühne aufgeschlagen, ein

Digitized by Google

bloßes auf Bänken und Fässern gebautes erhöhtes Podium, höchstens im Hintergrunde mit Teppichen behangen, welche Ein- und Auszüge zuließen.

Diese Einrichtung zeigte sich aber nicht würdig genug zur Ausführung der Tragödien und geistlichen Comödien, und man entschloß sich einen eignen Schauplatz zu errichten; ein Beweis wie ernst die Bürger es mit ihren Comödien meinten, welch festen Grund der Antheil dafür gefaßt hatte.

Dies erste deutsche Schauspielhaus wurde in Nürnberg im Jahre 1550 von der Zunft der Meistersänger erbaut; ein Beispiel, welches man bald darauf in Augsburg nachahmte.*)

*) In Frankreich war das erste Schauspielhaus für die Passionsbrüder 1398 im Dorfe St. Maur des Fossés bei Vincennes eingerichtet worden. Nachdem Karl VI. sie 1402 privilegirt hatte, errichteten sie 1442 in Paris das Theater de la trinité. Die confrérerie de la Bazoche, von Philipp dem Schönen Anfangs des XIV. Jahrhunderts privilegirt, bekamen erst um 1500 von Ludwig XII. das Theater table de marbre in Paris.

In Italien wurde viel in alten Amphitheatern gespielt, die Passionsbrüderschaft del Gonfalone spielte seit ihrer Stiftung 1264 zu Rom im Coliseum. Ihre späteren Fortschritte im XVI. Jahrhundert hat die dramatische Kunst in Italien auf den Hoftheatern der Fürsten gemacht, die in ihren Palästen eingerichtet wurden.

Die ersten Schauspielhäuser in Spanien gehörten Hospitälern, die sie zur Vermehrung ihrer Einkünfte an Wandertruppen vermietheten. Ein solches hatte Valencia im J. 1526. In Madrid

Digitized by Google

Dieſe Häuſer waren nur auf den Sommer und gutes Wetter eingerichtet, der amphitheatraliſche Zuſchauerraum war ohne Dach. Man ſpielte bei Tageslicht und die Zuſchauer waren von den Myſterien her gewohnt, im Freien zu ſitzen, auch wohl einen kleinen Regen nicht zu ſcheuen. Damit dieſer aber das Spiel nicht unterbreche, war die Bühne bedacht, ein Vorzug, den ſich die Reichen und Vornehmen unter den Zuſchauern zu Nutzen machten und ſich das Recht verſchafften, zu beiden Seiten auf der Vorderbühne Seſſel einzunehmen.*)

---

wurden die erſten zwei im J. 1568 auf Höfen von Privathäuſern angelegt, die Fenſter der angrenzenden Gebäude dienten zu Logen; eine Einrichtung, die uns bereits von Frankreich her bekannt iſt. Erſt 1574 erhielten, durch eine italieniſche Truppe unter Ganoche, die Höfe theilweiſe Bedachung.

In London war in Wirthshaushöfen geſpielt worden, bei ähnlicher Einrichtung wie in Spanien. Nachdem Eliſabeth im J. 1574 fünf Schauſpielern, welche im Dienſte, oder unter dem Schutze, des Grafen Leiceſter ſtanden, das erſte königliche Privilegium ertheilt hatte, wurden 1576 die erſten drei hölzernen Schauſpielhäuſer errichtet. Sommertheater, mit unbedachtem Parterre, bald darauf auch ein geſchloſſnes Wintertheater zu Whitefriars. Alle drei hatten die Bühneneinrichtung, welche von den Myſterien herſtammten: Emporbühne von zwei Stockwerken, deren obere Räume zu Balkonen, Brücken, Bergen, Feſtungszinnen u. ſ. w. dienten.

*) Dies ariſtokratiſche Vorrecht wurde auch noch auf allen Bühnen behauptet, als die Theater alle längſt vollſtändige Dächer hatten.

Digitized by Google

Das Theater selbst hatte vor dem größeren Bühnenraum eine niedrigere Vorderbühne, fast wie die Orchestra der Alten, den Vortheil des ungleichen Bodens hatte man also doch von der Mysterienbühne herübergenommen. Auf dieser Vorderbühne mögen auch wohl die Zwischengesänge, welche von Meistersängern aufgeführt wurden, gehalten worden sein.

An Decorationen und sonstigen Apparaten scheint dagegen diese Bühne nichts besessen zu haben. Aus den Tragödien und Comödien, welche dort aufgeführt worden sind, geht die größte Dürftigkeit der Einrichtung hervor.*) Einen Vorhang, der die ganze Bühne verhüllte, hatte dies Theater so wenig als die Mysterienbühne, beim Beginn der Acte traten die Personen auf, und gingen am Ende wieder ab; das Drama hatte auch das Bedürfniß noch nicht, in Mitten einer Situation zu beginnen oder zu schließen.

Mit diesen Theatern in Nürnberg und in Augsburg waren denn also der Schauspielkunst feste Stätten gegeben, sie war in den wichtigsten deutschen Städten mit Grund und Boden eingebürgert. **)

---

*) Erst gegen Ende des Jahrhunderts scheinen darin Veränderungen vorgegangen zu sein, so daß man sich auch einer Art von Emporbühne bedient hat. Ayrer spricht wenigstens von Benutzung einer Brücke und einer Zinne.

**) Daß diese Schauspielhäuser für die Dauer gebaut waren,

Digitized by Google

Es ist wohl kein Zweifel, daß an diesem wichtigen Ereigniß Hans Sachs großen Antheil hatte, wie wir uns überhaupt seinen Einfluß auf die Bürgerspiele des sechszehnten Jahrhunderts als maßgebend zu denken haben.*)

Er schrieb von 1517 an, über 50 Jahre lang, für die Volksbühne, und in den letzten Lebensjahren**) muß seine Autorität wenigstens noch viel gewirkt haben. Die ungemeine Verbreitung seiner Gedichte weckte Nachahmung und beförderte die Theaterlust in allen, selbst in den kleinsten Städten, und die wandernden Handwerker, deren wohl keiner im sechszehnten Jahrhundert die kunstreiche Stadt

---

beweist der Umstand, daß 1731 die Gesellschaft der Neuberin zum letztenmale auf dem Nürnberger, auf dem Augsburger aber bis 1775 wandernde Truppen gespielt haben.

*) Es ist merkwürdig, daß in Spanien zu selber Zeit von 1544 bis 1567 auch ein Handwerker, ein Sevillaner Goldschläger Namens Lope de Rueda, der aus unwiderstehlichem Drange Schauspieler geworden, die dramatische Kunst — wie Cervantes sich ausdrückt — aus den Windeln nahm. Seine Wanderbühne erwarb der Kunst durch's ganze Land Achtung. Sein charakteristisches Spiel verschaffte unter all seinen Dramen den Pasos die meiste Beliebtheit, eine Gattung ganz den Fastnachtspielen ähnlich, worin Lope de Rueda die Rolle des Tölpels (Biscayer, Pierrot) spielte. Ihm wurde die Ehre zu Theil im Hauptschiffe der Cathedrale von Cordova feierlich begraben zu werden.

**) Er starb 1576, 83 Jahre alt.

Digitized by Google

Nürnberg unbesucht ließ, wurden artistische Colporteurs und brachten die hier gewonnene Theaterpraxis überall hin.

Daß die Volksbühne sich auch an den Bewegungen der Reformationszeit betheiligte, lag in ihrer Natur. Hans Sachs, ein warmer Anhänger Luthers, blieb darin nicht zurück. Am stärksten aber trat dieser Kampf in den schweizerischen Fastnachtspielen hervor. Zu Basel führte Pamphilius Gengenbach 1515 und 17 seine Fastnachtspiele gegen das Pabstthum auf, zorniger noch eiferte der Berner Maler Nicolaus Manuel gegen Todtenmessen, Ablaß, Pabstthum u. s. w. mit energischen Versen. In dem Spiele „wie die Meß in tödtlicher und schwerer Krankheit liegt" bediente er sich gar — ein seltenes Beispiel — der Prosa, wohl um sich noch zwangloser und populärer äußern zu können.

Der Aufführung dieser Stücke, welche 1522 und sofort in Bern, in der Krüzgasse, stattfanden, schreibt der Chronist außerordentlichen Einfluß auf den Beitritt Berns zur Reformation zu.

Auch über den Bauernkrieg haben wir einige gedruckte Stücke, und es ist gar nicht zu berechnen, wie viele deren geschrieben und aufgeführt worden sein mögen, da man die allerwenigsten davon nur gedruckt hat. Aus der Lückenhaftigkeit der Nachrichten, wie sie bis jetzt über die Comödiantenzünfte aufgedeckt sind, erhellt nur, daß nächst den großen tonangebenden Städten Nürnberg, Augsburg, Straßburg, auch in Heidelberg eine Verbindung bestanden

Digitized by Google

hat, an deren Spitze ein Steinmetz, Thomas Schmid geſtanden, der 1578 vor dem Pfalzgrafen Ludwig eine Comödie von „Tobias“ aufgeführt; daß in Corbach ein Buchbinder Pfeilſchmidt, in Tübingen 1593 ein Bürger, Namens Hans Pfiſter, einer „ehrbaren Geſellſchaft von Faſtnachtſpielern“ vorgeſtanden. Der Nachrichten von einzelnen Bürgerſpielen dagegen haben wir genug, von Königsberg und Danzig herab, in Mecklenburg, der Mark, Schleſien, Magdeburg, Sachſen, dem Reich und den Rhein hinauf bis in die Schweiz.

Daß in Wien die Luſt an theatraliſchen Spielen nicht minder lebhaft geweſen, verſteht ſich von ſelbſt. Außer den Weihnachts- und Oſterſpielen waren dort die Faſtnachtſpiele in vollem Schwunge und gewiß waren die des Hans Sachs ſehr beliebt, da man auch ſeine Tragödien dort kannte und die „von den ſechs Kempfern“ 1568 in der Rathsſtube aufgeführt wurde. Die Faſtnachtſpiele aber mögen in Wien wohl mit ganz beſonderm Uebermuthe dargeſtellt worden ſein, denn der ehrbare Wolfgang Schmelzle eifert heftig dagegen, als eine unſittliche Unterhaltung, und verſucht deshalb mit ſeinen Schulſpielen einen anſtändigeren Ton einzuführen.

Auf dem Rathhauſe, auch im bürgerlichen Zenghauſe, das größern Raum darbot, fanden im Laufe des ſechszehnten Jahrhunderts und bis zum Jahre 1604 auf Koſten des Magiſtrates vor geladenen Zuſchauern mehrmalige Schauſpiele ſtatt. Hier treffen wir die Spuren der Gauk-

Digitized by Google

lerbanden, der Landfahrer, Singer, Springer und Possenreißer wieder an. Mit Künsten, die sie von dem niederländischen Theater gelernt, das unter spanischem und französischem Einfluß eine besondere Ausbildung empfing, fingen sie an, sich aufs Neue beliebt zu machen, und wurden deshalb niederländische Comödianten, auch schlechtweg Niederländer genannt.

Von einer Vorstellung im Jahr 1529 sagen die Wiener Magistratsberichte, sie seien von den Stipendiaten der Rosenburse, von Niederländern und andern Fremden und von den Schülern und Singerknaben des St. Stephan aufgeführt worden. Im Jahre 1661 fand wieder in der Rathsstube ein Schauspiel mit Niederländischen Personen statt, und bald darauf wird ihrer wieder erwähnt: „Niederländer Spielleute, welche mit Knaben schön Sprünge machen".

Der Wiener Magistrat hatte also für seine theatralischen Belustigungen die Hülfe jener Landfahrer, Springer, Reimsprecher und Schalksnarren in Anspruch genommen, wie die Mysterien dies schon früher gethan, und wie dies bei den Bürgerspielen nicht selten vorgekommen sein mag.

Indessen behielten diese doch immer ihre bestimmte und eigne Organisation und ihre dilettantische Umständlichkeit. Adam Puschmann, ein Schüler des Hans Sachs, auch Schuster und Meistersänger, der die Nürn-

Digitized by Google

berger Kunst nach Breslau brachte, giebt uns darüber erwünschte Auskunft.

Behufs der Aufführung seiner „großen Comödia von dem frummen Altvater und Patriarchen Jakob und von seinem lieben Sohne Joseph zusammt seinen Brüdern, die ganze vollkommene Historia kurz begriffen und aufs längst in vier Stunden zu agiren" hat er eine ausführliche „Vermahnung an die christlichen Leser und die Actores*)" erlassen, aus welcher uns überall die vorherrschende Sorgfalt für das Schauspielerische der Aufführung hervorgeht. Das Costüm, als ein integrirender Theil der mimischen Darstellung, behandelt er ausführlich.

Drollig ist, daß er die Vorsicht empfiehlt: der hier verzeichnete Habitus müsse zuvor, ehe man die Comödie agirt, herbeigeschafft werden. Er mag wohl erlebt haben, daß, wenn das Schauspiel beginnen sollte, es noch am Nothwendigsten fehlte, die Comödianten noch in größter Verwirrung durch die Stadt rannten, um zusammenzuborgen, was nur irgend aus der Noth helfen konnte. Er schreibt darum für sein Stück vor:

1. Die Brüder Josephs müssen einerlei Röcke und Hüte, auch Hirtenstäbe haben.

---

*) Actor hieß vornehmlich der Dirigent der Aufführung, bei der Schulcomödie wurde er Regent genannt.

Digitized by Google

2. Jakob muß einen Jakobshut und Rock haben, darzu einen schönen großen langen grauen Bart und Haar.

3. Der Engel Gottes muß seinen englischen Sonnenschein und gelbe krause Haare haben.

4. König Pharao muß ein schöne güldene Krone, schönen Scepter, auch einen schönen königlichen Bart haben, ohne die königlichen Kleider.

5. Die Hofleute Pharaonis sowohl als Josephs Brüder müssen mancherlei schöne Bärte haben, ohne die anderen schönen Kleider.

6. Joseph muß einen schönen bunten Rock, auch solcher Farbe, auch mehrer Theil roth, einen zerrißnen Rock haben.*)

Solcher Ordinat und Habitus und anders Mehres, so zu der Comödia gehörig, muß auf der Consorten Unkosten besorgt werden, soferne man diese Comödia ohne Spott agiren will."

Aus dieser letzten Vorschrift kann man auf das Societätsverhältniß dieser Bürgerspiele schließen. Puschmann hat zum Theil aus dem Antheil am Erlös der Aufführungen seiner Stücke in Breslau und anderen schlesischen Städten, von 1580 an seinen Unterhalt gezogen. Er giebt an, daß, obschon sein Stück 44 Per-

*) Damit ist wohl die damals übliche Tracht der geschlitzten Wämser gemeint für des Joseph egyptische Statthalterwürde.

Digitized by Google

sonen habe, es doch mit 18 könne gespielt werden, wenn diese sich öfters umkleideten und andre Personen daneben vertreten, „welches auch den Consorten zu besserem Nutz gereichet, indem sie das Einkommen in wenige Theile mit besserem Nutz, als in viele Theile mögen austheilen; könnte auch eine bessre Einigkeit unter wenig Personen als unter vielen erhalten werden, denn es gehet gemeiniglich nach dem alten Sprichworte: viel Köpfe, viel Sinne, mehr Hirten, übler gehütet; denn unter so vielen Personen geht es selten einig zu."

Wenn es also damals auch noch keine Coulissen gab, an Coulissenfehden scheint es nicht gefehlt zu haben.

Wie schon Hans Sachs Stücke zeigen, waren die größern Spiele in drei bis zehn Acten abgetheilt. Da man keinen Vorhang hatte, so blieb die Bühne im Zwischenacte leer*), die Zeit aber nicht unausgefüllt. Puschmann erklärt, er habe darum „nach Ausgang der Actus verzeichnet: Instrumentum, daß man alsbald auf ein Instrument schlagen soll" — vermuthlich auf einer Laute — „so lange als die Nothdurft erfordert, bis die Personen sich in habitum schicken und eingehen und anfangen zu reden. Oder anstat des Instruments, woferne Meistersänger diese Comödia agirten, mag man die Gesänge singen, welche zu dieser Comödia componirt worden."

*) Wie dies noch jetzt in der ältern französischen Tragödie und Comödie der Fall ist, wo kein Decorationswechsel stattfindet.

Digitized by Google

Noch einen Blick läßt uns Puschmann auf die hie und dort zu jener Zeit vorkommende Zusammensetzung des Personales werfen, indem er sagt: „Ferner soll ein jeder Actor auf Personen sehen, welche zu der Action wohl tüchtig sind, also daß das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus concordire; denn wo solches nicht geschieht, kann leichtlich dem Spiel oder dem Actori sammt den Personen ein vitium entstehen. Auch kann man einem deutschen Spiele leichtlich eine Ungestalt anthun, wenn man zu kleine oder zu große Personen zur Action gebrauchet, denn mit Kindern große und alte Personen zu vertreten, sonderlich in Tragödien, ist nichts werth; denn es giebt eine Unform."

Es scheint also oft schwierig gewesen zu sein, die gehörige Anzahl Erwachsener zu den Spielen zusammenzubringen und man hat sich mit Lehrburschen beholfen oder auch mit Schülern, die durch die Schulcomödie schon geübter waren.

Daß die Frauenrollen immer von Knaben gespielt worden, will ich hier nochmals in Erinnerung bringen.

Puschmann fährt fort: „Darum soll man zu Comödien und Tragödien Personen nehmen, sonderlich welche deutsch gedicht (gedichtet) sein*), welche tüchtig und gleich-

*) Er macht also einen sehr treffenden Unterschied zwischen den lateinischen Schulcomödien, die nur sprachlicher Zwecke wegen, oder den deutschen Schauspielen, welche zu lebendigem Eindrucke gehalten werden.

Digitized by Google

förmig sind. Denn in Tragödien, da man kämpfen soll und kriegs- oder rittermäßige Leute vertreten soll, kann mit Kindern nimmermehr rechtmäßig oder gleichförmig, sondern nur kindischer und weibischer Gestalt vollzogen werden. Also hat es auch keinen Schein, wenn man mit Kindern will Könige oder ansehnliche Potentaten vertreten."

So sehen wir nun das Volksschauspiel in munterm Wachsthum fortgedeihen, während das Schuldrama seine anfängliche Natur wesentlich verändert und sich einer lebendigeren Förderung des theatralischen Lebens hingegeben hatte.

Der dogmatische Reformationsstreit, der zwischen den Schulcomödien des südlichen und nördlichen Deutschlands geführt wurde, hatte die deutsche Sprache dabei eingeführt. Jeder wollte sich doch zunächst seiner Partei durch unmittelbare Ueberzeugung vergewissern. Als die Kirchenspaltung vollendet war, wandten die Dichter sich wieder neutralen Stoffen, am meisten denen des alten Testamentes zu, und fast so zahlreich als sonst die Mysterienaufführungen stattgehabt, wurden nun die Schulvorstellungen aller Orten.

Die Bedenklichkeiten strenger Theologen schlug Luthers Ausspruch nieder, der es angemessen fand, daß die Knaben dadurch in der lateinischen Sprache geübt und mit den Lebensverhältnissen bekannter würden. „Und Christen," setzte er hinzu, „sollen Comödien nicht

Digitized by Google

ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches fürwenden und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht solle Comödien lesen und spielen."

So waren bei seinen Lebzeiten in Wittenberg von den Studenten regelmäßig lateinische Stücke aufgeführt worden, auch wußte man von Melanchton, daß er in seiner Jugend den Henno des Reuchlin zur Aufführung gebracht und selbst mitgespielt hatte.

Genug, man hielt die Schauspiele für ganz erlaubte und Gott wohlgefällige Dinge. Nicht nur die Rectoren der Schulen, Professoren und Magister an den Universitäten, auch Pfarrer und Superintendenten sehen wir im lebhaftesten Wetteifer Stücke schreiben, sie als „Regenten" aufführen und selbst Rollen übernehmen, die sich mit ihrer Würde vertrugen. Es traten an den Universitäten Genossenschaften der Studenten zusammen, unter dem Namen des theatrum academicum, zu besserer Aufführung der Stücke, und keinem feierlichen Schulactus fehlte mehr neben der musikalischen Cantate und der Oration eine lateinische und eine deutsche Comödie. Die Breslauer Elisabethschule rühmte sich wohl hundert Jahre lang einer so großen Popularität ihrer Schulcomödien, daß die dabei aufgestellten silbernen Schaalen oft über 500 Thaler an freiwilligen Gaben enthielten, wovon

Digitized by Google

dann jeder der Mitspieler 1 bis $1^1/_2$ Thaler, jeder Aufseher einen silbernen Becher erhielt, der Dichter aber deren sechs, jeder eine Mark an Werth.

Es versteht sich, daß es in diesem ganzen Jahrhunderte nicht an Tendenzstücken fehlte. Man übersetzte die ersten lateinischen Streitdramen, den Phasma des Frischlin, den Pamechius des Kirchmayer oder Neargeorg, man wählte Stoffe wie „Johann Huß in Costnitz", „Lutherus redivivus, Curiculum vitae Lutheri, der calvinische Postreuter, Tetzelocramia*), welche die lutherische Bevölkerung lebhaft bewegen mußte.

Harmloser war die Anregung, welche die Schulcomödien Wolfgang Schmelzle's, Schulmeisters bei den Schotten in Wien, den man den österreichischen Hans Sachs nennt, dem Schauspiele gaben. Er fand mit seinem Unternehmen: von 1540 an alljährlich eine deutsche Comödie mit seinen Schülern öffentlich aufzuführen, um sowohl den Fastnachtspielen, als dem unfugerregenden Gebrauch des Schulstürmens entgegenzuwirken, bei dem kaiserlichen Hofe große Billigung. Der Hof, welcher alle theatralischen Lustbarkeiten sehr liebte, hatte schon beim Beginn der Schulcomödien denselben Aufmerksamkeit und Förderung geschenkt. Der berühmte Conrad Celtes durfte seine Comödie ludus Dianae 1501 in Gegenwart des Kaisers Max zu Linz von den Mitgliedern der

*) von Conrector Kielmann in Stettin verfaßt und aufgeführt.

Digitized by Google

gelehrten Gesellschaft der Donauer aufführen lassen, die dafür reichlich bewirthet und beschenkt wurden. Auch Schmelzle führte 1545 seine Comödie vom verlornen Sohn mit seinen Schülern vor dem Hofe zu Wien auf.

Seine Stücke sind kurz, in Hans Sachs Manier, aber von sehr flüssiger klarer und gelenker Sprache, doch ohne den dramatischen Nerv seines Vorbildes. Das erste war „Acolast", ihm folgte „Judith", dann die „Aussendung der Zwölfpoten und die Frag des reichen Jünglings vonwegen des gesetz, sambt dem jüngsten Gericht."

Von der naiven Behandlungsart giebt es uns eine Probe, daß beim Abschiede der Apostel Philippus zum Andreas spricht:

„Andrees, leih mir das fleschlein dein
Und laß mich laben das Herze mein."

In der „Camödia der Hochzeit zu Canaa, dem Ehstandt, von Gott geordnet, zu Ehren, allen geföchtigen Christlichen Ehleuten, Gesellen und Jungfraven, die sich in die heilige konnschaft geben wollen, zu Trost und Unterricht," — ist der Speismeister der Lustigmacher, und als Christus das Wasser verwandelt hat, schließt er das Stück mit der lokalen Beziehung:

„Kein pessern Wein ich trunken hab
Er kem vom Kalenperg herab.
Ach laßt uns gottseliger greiffen an,
Bechern wie Ninive hat gethan,
Das bitt Wolf Schmelzl jedermann!"

Digitized by Google

Er schrieb noch die „Comödie vom plint gebornen Sohn, die schön tröstlich Historia vom Jünglink David und dem muthwilligen Goliath", um 1551 „Samuel und Saul."

Von da ab nahmen die Jesuiten das von ihnen gewonnene theatralische Terrain mit ihren glänzenden, umfangreichen Spielen ein.

Gewiß haben die Bemühungen des ehrsamen Schmelzel dazu beigetragen, einige Lichtblicke von Ordnung in die wilde Ausgelassenheit zu bringen, welche das theatralische Leben in Wien noch langehin bewahrte; von einer Förderung der eigentlichen Schauspielkunst war dabei immer noch nicht die Rede.

Wichtiger dafür war es, daß im nördlichen Deutschland, namentlich in Thüringen, Sachsen, der Lausitz das Schuldrama sich mit dem volksthümlichen zu vermischen begann, daß die Schulmänner und Geistlichen ihre Stücke für die Bürgerspiele einrichteten, daß große öffentliche Aufführungen von Gesellschaften, die aus Studenten und jüngern Bürgern und Schülern gemischt waren, veranstaltet wurden. So konnte sich die lebhaftere Spielweise an reiferen Gedichten üben, unter denen als das ausgezeichnetste dieser Periode „ein geistlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frauen Susanna" von Paul Rebhun, Pastor in Oelsnitz*) genannt wird.

*) später Superintendent in Voigtsberg.

Digitized by Google

Es behandelt den streng biblischen Inhalt in fünf Acten und mit Chören nach antiken Mustern, in verschiedenen Versmaßen, schon mit auffallendem Geschmack.

Durch solche Vereinigung der verschiedenen Elemente sehen wir bei den volksthümlichen Spielen eben solche Monstrevorstellungen, wie sonst bei den Mysterien zu Stande kommen. So wurde vom Magister Matthias Holzwart „Saul, ein schön neu Spiel vom König Saul und dem Hirten David; wie Sauls Hochmuth und Stolz gerochen, des Davids Demüthigkeit aber so hoch erhoben worden" durch eine ehrsame Bürgerschaft der löblichen Stadt Gabel den 6ten und 7ten Tag des Augustmonats 1571 gespielt." Das Stück bestand also aus zwei Tagewerken, jedes aus 5 Acten, und das Personal aus 100 redenden und 500 stummen Personen.

Die Schwierigkeit, eine solche Menge von theils ganz ungeübten und undisciplinirten Leuten zu übersehen und zu lenken, veranlaßte eine Eintheilung derselben in verschiedene „Haufen", wie der Diaconus Criginger bei Aufführung seines „Spieles vom reichen Manne und dem armen Lazaro" sie vornahm. Die Angaben darüber klären uns noch über manche Einzelheit der damaligen Theaterpraxis und ihre Abstammung aus den Mysterien auf. Zu dem ersten Haufen gehört: „Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt und alles, was man agirt, ordnet und schaffet. Argumentator, ein Knabe, welcher die Summa oder den Inhalt der Action anzeigt. Conclusor,

Digitized by Google

welcher am Ende die Action beschleußt. Deus. Angelus, welcher die Seel Lazari holet. Abraham. Treu Eckardt. Solicitus, ein armer Bürger oder Handwerksmann. Lazarus. Zween arme Schüler, die nach Brot laufen. Kämmerer. Spittelknecht, der mit Büchsen umgeht, den armen Leuten das Almosen zu sammeln. Meister Hans, der Schneider.*)

Darneben kann man in diesem ersten Haufen andre stumme Personen, welche zum Agiren, was das Reden betrifft, nit gebraucht werden, allein daß es desto scheinlicher und ansehnlicher sei, verordnen, als: etliche Engelein, welche im Himmel singen sollen. Item die Seel Lazari, ein schön Knäblein, in ein weißes Kittlein angezogen. Auch muß man etliche Personen zu Bettlern haben, welche den armen Lazarum, nachdem er gestorben, erbärmlich zu Grabe schleppen und einscharren.

Der andre Haufe: 1. Nabal, der reiche verdammte Mann. 2. Sarkophilia, des reichen Mannes Weib. 3. primus. 4. secundus. 5. tertius. 6. quartus. 7. quintus frater Nabalis. 8. Conviva, ein geladener Gast. 9. Syrus. 10. Dromo. 11. Davus, des reichen Mannes drei Knechte. Küchenmeister, Jäger, Fischer, Weidmann, Tischdiener, Koch, Kellner, Stocknarr, Schließerin, Ancilla.

---

*) Diese letzten Personen, scheint es, gehörten zum dienenden, nicht zum darstellenden Personal.

Digitized by Google

Bei dieſen redenden Perſonen muß man auch andre ſtumme Perſonen haben, um mehrerer Pracht willen. Als der reiche Mann, wo er geht, da muß er viel nachtretende Knechte haben, und einen Narren oder zween, auch Knaben. Desgleichen die Frau etliche Zofmägde und eine Närrin. So kann auch jeglicher Bruder des reichen Mannes einen eigenen Knecht haben. So müſſen auch Drommelſchläger, Pfeifer, Geiger, Singer und anders Saitenſpiel, das man haben kann, da ſein.

Der dritte Haufe: 1. Der Tod, auf zweierlei Weiſe, der zeitliche und der ewige. 2. Satanas. 3. Sechs ſcheusliche Teufel.

Allhier mag man auch wohl noch mehr Teufel verordnen. Item die Seelperſon des verdammten reichen Mannes, ein Knabe, der unter den Augen, an Händen und Füßen kohlſchwarz ſei, mit einem ſchwarzen Kittel.

Die Reime ſoll man ſingen mit einem Ernſt, cum summa gravitate. Doch wo es von Lazaro ſteht, muß man es freundlicher, und vom reichen Mann ſchrecklicher und zorniger ſingen."

Von ſolchen Spielen ſind die Nachrichten bis zum Ausbruch des dreißigjährigen Krieges vorhanden.

So that z. B. in Windsheim der Cantor Oeſtreicher ſich durch Veranſtaltung von Aufführungen hervor. Nach 1617 führte er eine Comödia von der h. Dorothea mit Schülern und Bürgern auf, wobei ſein Koſtgänger Valentinus Zink, „der noch dies Jahr gen Wittenberg zog,

Digitized by Google

die Dorothea so wohl repräsentiret, daß ihm ein Erbarer Rath einen Zehrpfennig verehren lassen."

Von dem Antheil, den die höchsten Stadtautoritäten an solchen Schauspielen nahmen, giebt ein gedrucktes Stück Zeugniß: „Eine schöne lehrreiche Histori vnd Comoedia von dem Läben deß frommen vnd Gottesförchtigen Tobiae, durch Georg Gotthart, Burger vnd Eisenkremer in Solothurn Componiret vnd von einer Ehrsammen Burgerschafft derselben öffentlich agiret vnd gespilt worden den 23 vnd 24 tag Aprilis Anno 1617.

Zunächst ist dem Stücke das Urtheil des städtischen Censors vorgedruckt: daß nichts gegen die katholische Religion darinnen sei. Dann sind drei Mitglieder des Altrathes als Deputirte zur Veranstaltung des Spieles namhaft gemacht, der Superintendent der Schulen, des Autors Sohn, „welcher das Spiel verfiert" d. h. geleitet hat und endlich sämmtliche 150 Darsteller der Rollen, unter denen nicht nur Geistliche, sondern auch Mitglieder des Raths sich befinden. Der Autor läßt sich in der Vorrede noch dankbar gegen seine Actores aus: „vorauß die geistlichen, auch die weltlichen, dann sie sich zmertheils so fleissig, eiffrig vnd embsig im handel geschickt handt, die Sprüch recht vnd wol gerecitirt, die Actiones lustig vertretten, insonderhett welche fürneme Ständt gsen hendt, sich keine mühe noch kosten thuren (dauern) lassen, gar herrlich vnd stattlich sich mit der Aparath vnd Bekleidung grist (gerüstet) erzeigt vnd versehen hendt,

vil mehr vnd stattlicher, weder ich verhoffet hätt; vnd dormit ihre Nam desto länger in gedachtnuß verbliben, hab ich dieselbigen, sambt jedese Standt fein ordenlich hie harstellen vnd trucken lassen."

Daß die Fürsten den Bürgerspielen nur einen lässigen Antheil zugewandt, geht aus mancherlei Zeugnissen hervor. So schreibt der Dresdner Hofbalbierer Melchior Meyer im July 1613 seinem Churfürsten und erinnert ihn, daß er vor ihm und seiner Gemahlin und gnädigen Frau Mutter, mit Personen aus der Stadt, die Historia von dem Amadis auß Frankreich, seine Ankunfft vnd wieder Erkenntnuß Seiner Eltern Comoedienweiß Ins Werkh gerichtet habe vnd bittet: der gantzen Compagnie und gesellschaft dieser Comedy eine Recompens vnd Ergetzlichkeit reichen zu lassen, damit diese Personhnen, welche sich schon vergangene Fastnacht in der Bawern-Comedy brauchen lassen, hinwiederum sich willigk finden lassen, wenn solches zu Ander-Zeitt von Sr. Chrfstl. Gnaden gnädigst begehret würde.

Der Churfürst resolvirt darauf erst im December: ihnen sämmtlich für diese Vorstellungen 50 gantzer Thaler zu reichen.

Bis in die schweren Zeiten des dreißigjährigen Krieges blieben alle Städte von academischen und Bürgerspielen belebt. In den Sälen der Schulen, Universitäten und Rathhäuser nicht allein werden die Bühnen aufgeschlagen, auch auf dem Schützenhofe, auf offenem Markte spielt

Digitized by Google

man,*) und in feuriger Begeisterung bemerkt man die academische Jugend an der Spitze dieser theatralischen Bewegung. Den Bürgercomödianten werden zu ihren Spielen vom Magistrat oder Hofe Kleider geborgt oder geschenkt, oft ist ihnen ein Faß Bier als Extrabelohnung für ihre Kunstleistung ausgemacht.**) Von allen Seiten wurden die dramatischen Spiele gefördert, ohne sie giebt es kein heitres, kein ernstes Fest. Um die Fasten- und Osterzeit blieben die Aufführungen meistens gesammelt, der Schulcomödie besonders der Gregoriustag geweiht.

So hatte die Reformation der Schauspielkunst einen unläugbaren Aufschwung gegeben, die Annäherung und Verbindung der gelehrten und volksthümlichen Elemente bewirkt. Sollte dieses Ergebniß blos der gemeinsamen Partheiregung zuzuschreiben sein? Sollte es nicht tieferliegende Ursachen haben?

Blicken wir nur auf den bisherigen Entwicklungsgang zurück, auf die abhängige, leblose Darstellung des Menschen im Kirchendrama. Erinnern wir uns: daß — gleichlaufend mit der reformatorischen Bewegung —

---

*) „Wenn sich das Wetter zur Klarheit schicket", wie eine Ankündigung in Rostock besagte.

**) Das war freilich nicht das Mittel, Ordnung und Zucht unter ihnen zu erhalten; ein Bericht des Breslauer Pfarramtes von 1582 sagt: „Die Actores der Comödien haben sich als Bestien betrunken."

Digitized by Google

das Drama sich von der religiösen Anschauung und kirchlichen Hingebung, zur sittlichen That, zur zurechnungsfähigen Individualität entwickelt hatte; daß mit dem Momente, wo in Hans Sachs diese Entwicklung sich vollendete, auch die Schauspielkunst zuerst selbständiges Leben gefühlt und seitdem, im Schooße der Reformation, immer mehr entfaltet hatte.

Geht aus alle dem nicht hervor: daß die Idee der sittlichen Freiheit und individuellen Selbständigkeit für die künstlerische Auffassung und Darstellung menschlicher Zustände besonders befruchtend sei?

Der Fortgang der Geschichte wenigstens wird uns zeigen, daß die wesentliche Fortbildung der dramatischen Kunst in protestantischen Ländern, durch protestantische Dichter und protestantische Schauspieler geschieht.

Und was war, indessen so das volksthümliche Drama fortlebte, mit den geistlichen Spielen geworden?

Sie waren verfallen.

Schon zu Anfang des Jahrhunderts hatte die reformatorische Bewegung die öffentlichen Aufführungen zerstört, die wirkliche Kirchentrennung machte bei den Partheibewegungen in den Städten gemischter Confession, ihre Fortdauer unmöglich. Selbst in ganz katholischen Städten konnten sie sich nicht im alten Glanze der Oeffentlichkeit halten. Die Zeit des Kinderglaubens war vorüber. Das Mysterium floh aus dem Gewirr der Städte und zog sich in den engen Bezirk abgelegener Thäler zurück,

Digitized by Google

zu dem einfachen Gebirgsvolke, das, unwandelbar in Sitte und Glauben, die heiligen Spiele in voller Naivetät bewahren konnte.

Der dramatische Kunsttrieb des Mittelalters war auch in den Bauern erwacht. In der Schweiz, in Schwaben, besonders aber in Tyrol und Oberbayern trat diese Neigung lebhaft hervor. Die eifrige Frömmigkeit der Bevölkerung fand eine Art von Heiligung für sich in Aufführung der biblischen Geschichten. Ja, wie die Gemeinden wohl Bilder und andre Kunstwerke in ihre Kirchen zu stiften pflegen, so stifteten im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert einzelne Dorfschaften große Passionsaufführungen, welche an einigen Orten durch ganze Generationen hindurch mit religiöser Treue bis auf den heutigen Tag erhalten worden sind.*)

In der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts jedoch sollte auch in den katholischen Städten das Mysterium wiederbelebt werden, wenn gleich nicht in der früheren Oeffentlichkeit und nicht in der alten Unschuld.

Die Jesuiten waren es, diese eifrigen und klugen Kämpfer für die alte Herrlichkeit der bedrohten Kirche, welche, sobald sie in Deutschland Fuß gefaßt hatten, die alte Bundesgenossin der Kirche, die dramatische Kunst,

*) Siehe Anhang dieses Theiles „die geistlichen Bauernspiele in Bayern und Tyrol".

Digitized by Google

schnell zur Dienerin ihrer Pläne machten.*) Auf allen ihren Convictorien in Wien, Prag, Breslau, Passau, Ingolstadt, München, Salzburg, Inspruck, Mainz u.s.w. richteten sie in ihren lateinischen und deutschen Schulcomödien das Mysterium in neuen Formen wieder auf, und stellten durch großen theatralischen Pomp, Verwandlungen und Maschinenstücke die äußere Aermlichkeit der protestantischen Schulcomödien sehr in Schatten, welche großentheils extra habitum, d. h. ohne allen costümartigen Aufputz, gespielt wurden. Sie würzten die geistlichen Stoffe durch üppige mythologische Vorspiele, Zwischenspiele, Unterspiele und Nachspiele, die zum Ersatz für die Parallelstellen des alten Testamentes dienten, welche sonst in die Mysterien eingeschoben worden waren. Auch komische Zuthaten verschmähten sie nicht und erweiterten den aus den Mysterien stammenden Antheil der Musik zu opernhaftem Reize. So zogen sie besonders die erregbare Jugend lebhaft an, und manche Wiederbekehrung zur katholischen Kirche hat mit Freibillets zu diesen glanzvollen Spielen begonnen.

Durch diese Jesuitencomödien wurde der reiche

*) In Wien, wohin sie 1551 gerufen worden waren, führten sie schon nach drei Jahren, im Hofraum des Collegiums bei den unteren Jesuiten, eine Comödie des Euripides, 1559 aber eine glanzvolle Vorstellung auf, wozu 3000 Zuschauer versammelt waren.

Digitized by Google

Strom der spanischen dramatischen Poesie, durch die Niederlande nach Deutschland geleitet. Lope de Vega hatte die heiligen Spiele (autos sacramentales) auf einen glanzvollen Gipfel gebracht, die Gattung der Moralitäten, durch Calderon zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu phantastischer Seltsamkeit getrieben, *) wurde zur Fundgrube für die Jesuitenspiele und war bestimmt, später einen großen Einfluß auf die deutsche Bühne überhaupt auszuüben.

So sehen wir denn, als das sechszehnte Jahrhundert sich zu Ende neigt, alle Städe unsers Vaterlandes in lebhafter Betheiligung an theatralischen Darstellungen. Geistliche und Gelehrte, Bürger und Bauern, Studenten

*) Wie weit in diesen Gedichten die Symbolik und Allegorie ging, zeigt Calderons Auto Sacramental de las Plantas. Zwei Engel verleihen der Ceder, der Eiche, dem Maulbeer-, Oel- und Mandelbaum, dem Dornbusch, Weinstock und der Kornähre Rede und Bewegung. Die personificirten Pflanzen beginnen nun einen Wettstreit um Hervorbringung der köstlichsten Frucht. Die Ceder erhebt ein Kreuz, aus ihrem Holze gebildet, schon sind die andern Pflanzen willig, sie als Schiedsrichterin anzuerkennen, da ergrimmt der neidische Dornbusch, umrankt die Ceder, Blut fließt aus dem Kreuze, alle Bäume erschrecken. Mit diesem Blute, sagt die Ceder, wolle sie die ganze Erde anfeuchten, und da Aehre und Weinstock herzueilen, das Blut aufzusaugen, verheißt ihnen die Ceder, daß in ihnen allein fortan ihr Leib und Blut als göttlicher Schatz fortleben solle. Der Dornbusch geräth über seine That in Verzweiflung.

Digitized by Google

und Schüler, alles dichtet und spielt Comödie. Die andächtige Hingebung in den Bauernspielen, der propagirende Eifer der Jesuitencomödie, die Begeisterung der academischen Jugend, die zünftige Gliederung der Bürgercomödianten, alles dies erscheint so wohlthätig und nährend für das theatralische Leben, und dennoch — in welch armseliger Gestalt steht das deutsche Drama, steht die deutsche Schauspielkunst den andern gebildeten Nationen gegenüber!

Das spanische Theater hatte das kirchliche und ritterliche Leben seines Mittelalters rein bewahrt und seine vollkommne nationale Ausbildung schon zur herrlichsten Blüthe gebracht. Gegen die Einflüsse der gelehrten Dichter und ihrer Nachahmungen der Antike hatten dichtende Schauspieler, wie Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Pedro Navarro und Andre, das volksthümliche Drama rüstig vertheidigt, bis bedeutende Dichter wie Argensela, Cervantes und Lope de Vega, den Triumph desselben vollendeten. Die Schauspielkunst hatte sich schon zu voller Höhe aufgeschwungen, die Theatereinrichtung mit Decorations- und Maschinenwesen und Costümpomp hielt mit Frankreich und Italien Schritt.

In diesen beiden Ländern war das Drama den unbequemen religiösen Fragen, welche Deutschland durchwühlten, aus dem Wege gegangen. Nicht überzeugungsstark genug, um wie Spanien das Mittelalter festzuhalten und auszubilden, nicht gewissenhaft genug, um wie in

Digitized by Google

Deutschland das ganze Nationalglück für die erkannte neue Wahrheit in die Schanze zu schlagen, hatte man sich in das Gebiet abgesonderter Gelehrsamkeit, auf die Bewunderung des antiken Drama's geworfen und ließ das mittelalterliche fallen. Für Gott Vater, die Heiligen, Engel und Teufel wurden nun die olympischen Götter und Heroen auf der Bühne heimisch.

In Italien ließen schon seit Anfang des sechszehnten Jahrhunderts Trissino, dann Rucellai und Torquato Tasso Tragödien, Bibiena, Machiavelli und Ariosto Comödien nach antiken Mustern aufführen, die aber nur vorübergehende Sensation unter den Gebildeten erregten. Tiefer griff der Geschmack an Guarini's und Tasso's Schäferspielen, aus denen zu Ende des Jahrhunderts die Oper hervorging und die feingebildeten Höfe Italiens der Bühne gewann. Die letzte große Passionsaufführung im Coliseum zu Rom fand 1549 statt, und obwohl hie und da noch geistliche Spiele bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aufgeführt wurden, so hielt der Geschmack des Volkes doch vornehmlich an seinen improvisirten Maskenspielen fest, die geradeweges von den römischen Possenspielen abstammend eine außerordentliche, ganz nationale Ausbildung erhalten hatten. Ihre intensiv komische Kraft sollte großen Einfluß auf das französische, wie auf das deutsche Theater ausüben.

Italien hatte also schon sein nationales Drama in der Doppelgestalt der Oper und des Maskenspieles festgestellt.

Digitized by Google

In Paris war 1540 im hôtel de Flandres das letzte Mysterium, l'apocalypse de St. Jean aufgeführt worden. Die frères de la passion traten 1548 ihr Theater der neuen Gesellschaft der comédiens ab, welche durch die neue schulgerechte Gattung auch den Gesellschaften der Bazoche und der enfans sans souci den Rang abliefen.

Sie schafften die dreistöckige Mysterienbühne ab, spielten auf plattem Boden, der im Hintergrunde und auf beiden Seiten mit Teppichen behängt war.*) Die Handlung sollte auf ein enges Gebiet beschränkt, das ganze dramatische Interesse bloß von der poetischen Rhetorik getragen, der Phantasie der Kappzaum angelegt werden. Jodelle, der Vornehmste unter diesen comédiens, entschied 1552 durch seine „gefangne Cleopatra", die mit ängstlicher Treue den antik-italienischen Mustern nachgebildet war, den Sieg des sogenannten classischen Drama's.

Aus den Moralitäten hatte die Schreiberzunft de la Bazoche schon längst eine lebendigere Gattung herausgebildet: die Farce. Sie hatte der Gesellschaft der enfants sans soucis die satyrische Allegorie überlassen und sich immer mehr der Darstellung der Wirklichkeit zugewandt. Ihre geistlichen und historischen Farcen wurden durch komische Episoden dem populären Antheil näher-

*) Der Cid ist noch auf dieser teppichbehangenen Bühne gespielt worden.

Digitized by Google

gerückt, andre Arten von Farcen ſtellten
Unrecht der menſchlichen Zuſtände in komi
mit einer faßlichen Moral dar. Wir treffen
Aehnlichkeit mit dem Faſtnachtſpiel und a
lagen des modernen Luſtſpiels. **)

Dieſe nationale Gattung konnte ſich ab
geſchmackloſen Buntheit, und ihrer Anſtö
ſchwer gegen die neue gelehrte italieni
comédiens behaupten. Obenein wurden 1
die erſten italieniſchen Maskenſpiele nach
die durch das Stegreifſpiel ihrer comedia
meinen Beifall fanden, und ſo gerieth die
Farce ſehr ins Gedränge.

Auf dem tragiſchen Gebiete warf in d
reich ſein mittelalterliches Drama vollſtän
und richtete ſich nach dem Hofgeſchmack mi
menten ein. Die claſſiſche rhetoriſche Trag
Dichtern wie Ronſard, Garnier, Hard
mit Glanz fortgebildet, und die außerordent
Begabung der Franzoſen zur Schauſpielkı
die neue Bewegung durch hinreißende Deel
Luſtſpiele wußte die lebhafte Gewandtheit
Auffaſſung der franzöſiſchen Talente ſich d

---

*) Eine der älteſten dieſer Farcen, der Advo
ſchon 1480 geſpielt wurde, finden wir bis vor
auf dem deutſchen Repertoir.

Digitized by Google

Weise zu bemeistern, auch die besseren Farcen nicht untergehen zu lassen, ein Zustand, der Molière's Vollendung der französischen Comödie vorbereitete.

Das lebhaft bewegte französische Theater hatte also auch schon wichtige Revolutionen erfahren, es besaß Dichter, die seine classische Periode vorbereiteten, einen consolidirten Schauspielerstand, der den Schutz und die Anregungen eines geistvollen Hofes genoß.

In England hatte das Schauspiel den Reformationskampf ebenfalls, aber glücklicher und mit entschiedenerm Erfolge als in Deutschland, durchgemacht. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter der Regierung der Elisabeth, war der polemische Bühnenstreit schon verstummt, die Reformation des ganzen Landes beendet, und in gesundem organischem Wachsthum ging das Drama von der Heiligen- auf die Nationalgeschichte, auf das Gebiet der Sagen und Novellen über. Geist und Formen der mittelalterlichen Bühne erhielten sich, die Nachahmung der Classiker förderte nur die Ausbildung, veränderten nicht den Charakter des Drama's. Schon mit den Dichtern Marlowe und Green begann seine Veredlung, und im letzten Decennium des Jahrhunderts erschien in Shakespeare's Gedichten die höchste Verherrlichung des mittelalterlichen Drama's.

Wie es sich in Spanien in der Beschränkung seiner Nationalität vollendet hatte, so entfaltete es sich in

Digitized by Google

Shakespeare, im freien sittlichen Geiste der neuern Zeit, zu seiner ewig gültigen Vollkommenheit.

Wenn auch die englische Bühneneinrichtung nicht weiter als die deutsche vorgeschritten und hinter Italien, Frankreich und Spanien zurückgeblieben sein mochte, so konnte die Ausbildung der Schauspielkunst sich sicherlich mit der jener Länder messen. Wie ausgezeichnete Talente die Schauspielergesellschaft besessen haben muß, welcher Shakespeare selbst angehörte, ist aus den Rollen leicht zu ersehen, welche er für sie geschrieben hat.*)

Wie dürftig steht die dramatische Kunst in Deutschland diesen Erscheinungen gegenüber! Wie eine mit dem Beile aus einem Klotz gehauene Gestalt den Marmorstatuen, die unter eines Meisters Meißel Leben und Bewegung zu athmen scheinen.

Dürfen wir den dramatischen Gedichten jener vier Nationen die weltlichen und geistlichen Tragödien und Comödien des Hans Sachs, oder das Spiel von der keuschen Frau Susanna von Paul Rebhun entgegenstellen? Dürfen wir die Darstellungen der Schauspieler und Sänger, welche die Höfe von Madrid, Paris, London, Rom,

*) Es ist bekannt, daß er eigens für das practische Bedürfniß seines Theaters dichtete und nachdem er sich, als Mitdirector desselben, davon zurückgezogen, nichts mehr dafür geschrieben hat. Dramen ohne directen Zweck der Aufführung zu dichten, scheint ihm ganz fern gelegen zu haben.

Digitized by Google

Florenz und Ferrara rührten und ergötzten, mit den Aufführungen unsrer Studenten, Handwerker und Schulknaben vergleichen, die kaum dem rohen Geschmacke des Volkes genügen konnten, und denen nur hie und da einer unsrer Fürsten eine vorübergehende Neugier zugewendet hatte?

Weit über hundert Jahre war die dramatische Kunst in Deutschland hinter den andern Nationen zurückgeblieben.

Der Mangel einer Hauptstadt, in welcher Bildung und Kunststreben der Nation sich sammeln und reifen konnte, das Entbehren des Schutzes und des veredelnden Einflusses feinsinniger Höfe sind oft genug als Ursache für das auffallende Zurückbleiben der deutschen Kunst angeführt worden. Beides war auch wohl Schuld, daß die dramatische Kunst in Deutschland nur einem zwar sehr gut gemeinten, aber durchaus beschränkten Dilettantismus hingegeben war.

Es waren allerdings schon wieder Gaukler- und Comödiantenbanden in Aufnahme gekommen, — wir sind ihnen unter dem Titel der Niederländer in Wien begegnet — aber die Rivalität der Bürger- und Schulspiele ließ sie im Comödiespielen zu keiner Ausbildung gelangen und beschränkte sich größtentheils auf Jongleur-, Fechter- und Seiltänzerkünste, denen sich gern Quacksalber- und Zahnbrechergeschäfte anschlossen.

Die Pflege der Schauspielkunst wurde nur als gele-

Digitized by Google

gentliche Nebenbeschäftigung getrieben, Niemand setzte sein ganzes Leben daran, keinem besondern Stande war sie bis jetzt anerkannterweise übertragen — und daß sie so, in Gedicht und Darstellung, nur bis zu Augenblicken der Ahnung von ihrem eigentlichen Leben vorgedrungen war, haben wir an dem geschichtlichen Hergange wahrgenommen.

Wie die steifen, stillen Gestalten auf den Bildern des Mittelalters, unbeholfen gruppirt, trocken und eckig, von dürftiger Lebensäußerung, mehr durch innere Beziehung, als durch ausgesprochene Bewegung zusammenhangend — so stehen die Gebilde unsrer mittelalterlichen Schauspielkunst vor uns. Noch war das dramatische Leben nicht zu völligem Durchbruche gekommen, seine Gewalt, wie seine Schönheit tauchten nur in einzelnen Momenten auf; wie die ersten Aeußerungen des Selbstbewußtseins in der bunten Gedankenwelt des Kindes.

Digitized by Google

IV.

Fortentwicklung durch die Berufsschauspieler.

(Bis um 1670.)

Die gewaltsame Verwandlung der Zustände, welche Deutschland im siebzehnten Jahrhundert erfuhr, sollte auch den theatralischen Zustand total verändern.

Bevor aber der furchtbare dreißigjährige Krieg und der noch furchtbarere Westphälische Friede den ganzen Schatz des deutschen Mittelalters, und damit auch das mittelalterliche Theater, wenn auch nicht zerstören, doch zerschlagen und verstreuen sollte, meldeten sich — wie hülfreiche Hausgeister, welche den Ruin des Hauses vorahnend, das Liebste daraus vorher in Sicherheit bringen — schon zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts jene herumziehenden Schauspielerbanden, welche unter dem Namen der englischen Comödianten die allgemeine Aufmerksamkeit erregten.

Digitized by Google

Es ist dies einer jener wunderbaren geschichtlichen Momente, in denen die haushälterische Sorgfalt einer höhern Vorsicht sich deutlich erkennbar auch der werdenden Kunst annimmt.

Wie hätten die Anfänge des Theaters in Deutschland wohl anders erhalten werden sollen, als daß sie von beweglichen Banden den stabilen Corporationen abgenommen, und so, vor der Kriegsfurie her, bald dahin, bald dorthin geflüchtet wurden. Und diese Banden mußten zeitig genug erscheineu, um in noch ungetrübter Zeit die Kräfte zu ihrer Mission sammeln zu können.

Diese sogenannten englischen Comödianten mögen anfangs wirklich, wie man behauptet, Engländer gewesen sein, die schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts in den Niederlanden und in den Gegenden niederdeutschen Dialektes, auf die Aehnlichkeit der Sprache bauend, ihr Glück versucht hatten.*) Von dem grotesken Geschmack der holländischen Bühne, welche damals

*) Aehnliche Erscheinungen in der Theatergeschichte beweisen, daß das Sprachverständniß nicht nothwendig ist, um die Schauspielkunst anziehend zu machen. Man hatte früher lateinischen Spielen zugesehen, englische, holländische, französische und italienische Schauspieler waren später in Deutschland beliebt und deutsche zeigten sich mit gutem Erfolg in Holland, Dänemark, Schweden, Rußland, Ungarn und Croatien. Im sechszehnten Jahrhundert schon waren italienische Schauspieler in Spanien und Frankreich, im siebzehnten französische und spanische in London.

Digitized by Google

in großem Flor ſtand, hatten dieſe Truppen Vieles aufgenommen, Stücke, Schauſpieler und deren Spielart; auch führte der Poſſenreißer in ihren Stücken meiſtens den dort volksthümlichen Namen „Pickelhering“. Jedenfalls muß der Anſtoß zu dieſer Auswanderung von England vor Shakespeare's Zeit ausgegangen ſein, denn die erſten Truppen brachten keines ſeiner Stücke, auch keines von ſeinen Vorgängern Marlowe und Green mit, ihre Darſtellungen müſſen auch weit hinter der Trefflichkeit jener Geſellſchaft zurückgeweſen ſein, welcher Shakespeare ſelbſt angehörte.*)

Tiek vermuthet: dieſe Schauſpieler möchten junge Deutſche vom Comptoir der Hanſa in London, oder Abenteurer geweſen ſein, die jene Ueberſetzungen der populärſten altengliſchen Schauſpiele und ihre Darſtellungsweiſe zu uns brachten. Dann wären es alſo nur die engliſchen Stücke geweſen, welche ihnen den Namen der engliſchen Comödianten verſchafften.

Aber es iſt noch ein andrer Grund vorhanden.

Dieſe Comödianten trieben auch Tänzer-, Springer-, Fechter- und Equilibriſtenkünſte, und dieſe körperlichen Geſchicklichkeiten ſcheinen unter dem Namen der engliſchen Künſte bekannt geweſen zu ſein. Heißen doch noch heut

*) Daß gegen die Mitte des Jahrhunderts aber Shakespeare'ſche Stücke ſchon auf dem deutſchen Repertoir waren, dafür werde ich ſpäter einen Beweis bringen.

Digitized by Google

Seiltänzer und Kunstreiter bei uns englische Springer und englische Reiter.*) Vielleicht hatten die Comödiantenbanden also auch von diesen Künsten den Namen der englischen.

Alles dies aber zeigt uns, daß wir in diesen englischen Comödianten nichts als die alten Landfahrer, Gaukler und Comödianten vor uns haben, die bisher mit niederländischen Stücken und Künsten ihr Glück gemacht, davon den Namen getragen, und nun mit frischen englischen Stücken und erneuter Theaterpraxis, durch einen neuen ausländischen Modenamen ausstaffirt, mit ungewöhnlichen Talenten und ungewöhnlicher Energie auftraten.

Sie scheinen sich schnell mit den wenigen Banden der sogenannten Niederländer amalgamirt zu haben, — wie das kaum anders zu erwarten — denn oft werden sie englische und niederländische Comödianten genannt, ja oft werden die Namen verwechselt.

Genug, mit diesen Banden gewinnen die Schauspieler

---

*) Der auch gebräuchliche Name „spanische Reiter" könnte ebenfalls beweisen, daß diese Künste aus den spanischen Niederlanden zu uns gekommen sind (wie die Comödianten), vielleicht kommt dieser Name aber auch nur von der spanischen Tracht her, derer man sich, als für diese Kunststücke am angemessensten, bis auf den heutigen Tag bedient.

Digitized by Google

von Profession zuerst Bedeutung in Deutschland, der Umfang ihrer mannigfachen Künste machte sie schnell nicht nur in den größeren Städten, sondern auch an den Höfen der Fürsten beliebt.

Herzog Julius von Braunschweig, der selbst viele Fastnachtspiele in englischer Manier gedichtet hat*), hielt schon 1605 fürstlich bestallte Comödianten an seinem Hofe. Auch Churfürst Johann Sigismund von Brandenburg gab einem Schauspieler — der auch im gewöhnlichen Leben nach einem der verschiedenen Namen, welche die Rolle der lustigen Person zu führen pflegte, Junker Hans von Stockfisch**) genannt wurde — 220 Thaler Gehalt, nebst freier Station und einem Deputat von zwei Essen für Bildung einer Compagnie englischer und niederländischer Comödianten. In ihrer Bestallung werden dieselben verpflichtet: „dem Churfürsten auf Reisen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten und sich ihrer Kunst, nach eines jeden Geschicklichkeit mit Springen, Spielen und anderer Kurtzweil, auf jederzeit Begehren auf's beste sie es immer zu Wege bringen können, unverdrossen und willig zu erweisen und

*) Unter dem Namen Hibaldeha, d. h. Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneburgensis Dux edidit hunc actum.

**) Die Sitte, sich nach ihrem Rollenfache tituliren zu lassen, nahmen die deutschen Comödianten von den italienischen an.

Digitized by Google

gebrauchen zu lassen, also daß Sr Churfürst. Durchlaucht darob ein gnädiges Wohlgefallen tragen können."

Um dieselbe Zeit empfiehlt der Churfürst von Brandenburg dem von Sachsen eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenzer. Hier haben wir also noch einen englischen Namen.

Auch am Hessen-Casseler Hofe waren die Comödianten willkommen. Im December 1611 sah der sächsische Abgesandte Humpert von Langen dort eine „Comödie von Tarquinio und Lucretia in einem schönen Theater agiren, so sonderlich auf die alte Römische Art dazu gebauet, und etliche 1000 Menschen darinnen sein und zusehen können."

Am sächsischen Hofe waren diese Banden schon seit dem Jahre 1609 wohl aufgenommen, wo des Churfürsten Bruder, Burggraf von Magdeburg, sie von seinem Spielgelde bezahlte. Wie lange sie jedesmal am Hofe verweilt, ist leider aus den Acten, denen diese Notiz entnommen ist, nicht zu ersehen, aber sie scheinen doch in einer Art von wiederkehrenden Verpflichtung gestanden zu haben, da der Marschall von Osterhausen am 16. August 1617 seinem Herren anzeigt, „daß die Comödianten wegen ihres Urlaubs inständigst bei ihm angehalten, welcher ihnen, seines Erachtens nunmehro gar wohl wiederumb zu erlauben, weil sie auch selbsten darumb anhalten, auch sonsten auf Zehrung vnd anders, wenn sie lenger allhier abwarten, viel gehen wirdt."

Digitized by Google

Früherhin waren ſie mit 500 Thaler bezahlt worden, diesmal erhielten ſie nur 300 Thaler „zu ihrer Abfertigung. So haben ſie — ſchreibt der Marſchall weiter — auch überdieß bey ihrem Wirthe allhier, ehe ſie zu Hoffe geſpeiſet worden, vnd was ſie ſonſten an Loßament, an Stuben, Cammern vnd Betten inne gehabt vnd gebraucht, 130 Thaler verzehrt, welches auch in der Cammer außgelöſet wirdt.“

Solche einzelne Data müſſen uns über die Zuſtände dieſer Truppen orientiren.

1626 erbat der Springer Hanß Schilling aus Freiberg vom Churfürſten Johann Georg ein Patent: im ganzen Lande ſeine Kunſt treiben zu dürfen, in welche nicht nur das Comödien agiren, ſondern auch das Zeigen wilder Thiere einbegriffen geweſen ſcheint, denn er verſprach dergleichen dem Churfürſten herbeizuſchaffen. Sein Schwiegerſohn, der Pickelhering Lengßfeld, erhielt ſpäter eine Erneuerung des Patentes und ſeine Bande wurde bei Hofe angenommen. Sie beſtand aus lauter Landeskindern, was für ihre Aufnahme weſentlich in's Gewicht fiel und uns zugleich beweiſt, daß dieſe Truppen ſich ſchnell nach engliſcher Manier aus Deutſchen organiſirt hatten.

Dies alſo ſind die Banden, von denen der Schauſpielerſtand in Deutſchland datirt.

Auf welcher Stufe muß man ſich denn nun die Schauſpielkunſt bei dieſen Comödianten denken? Wo-

Digitized by Google

durch errang diese „englische Manier“ so schnell einen allgemeinen Beifall?

Der dichterische Stoff, von welchem die Schauspielkunst sich nährt, wird über ihren Zustand immer den nächsten Aufschluß geben. „Sage mir, womit Du umgehst, und ich sage Dir, wer Du bist.“ Dies Wort findet auf die Schauspielkunst volle Anwendung. Aus den Stücken also, welche die englischen Comödianten spielten, müssen wir ihre Spielweise ableiten.

Folgen wir zu diesem Zwecke den Zeugnissen der Literaturgeschichte, so äußert sich der Charakter dieser Stücke zunächst an den Nachahmungen, welche der Beifall, mit dem sie aufgenommen wurden, hervorrief.

Wichtiger als die des Herzogs Julius von Braunschweig sind die des Procurators Jakob Ayrer zu Nürnberg, der als der ausgezeichnetste von Hans Sachs Nachfolgern genannt werden muß. Die meisten seiner Stücke schrieb er schon in den neunziger Jahren,*) obschon erst nach seinem Tode 1618 sein opus theatricum im Druck erschien. Es enthält: „dreißig außbündtige schöne Comödien und Tragödien sampt noch andern sechsunddreißig schönen und kurzweiligen Fastnachtspielen.“**)

---

*) wie aus Handschriften hervorgeht, welche die Dresdner Bibliothek bewahrt.

**) ein zweiter Band mit 40 Stücken wurde verheißen, aber nicht geliefert.

Digitized by Google

Merkwürdig genug iſt es, daß der erſte Mann von gelehrter Bildung, der für die Volksbühne ſchrieb, ſogleich fremde Muſter herbeizog. Ayrers Stücke zeigen daher allerdings einigen Fortſchritt in regelmäßigerer Gruppirung der Handlung und größerer Lebhaftigkeit der Vorgänge, aber die nationale Einfalt und Ehrbarkeit des Hans Sachs war auch dahin.

Durch Gräuel- und Blutſcenen ſehen wir nun die grauſame Luſt an Schauderſcenen im Publikum geweckt, die theatraliſche Schauluſt durch die Erſcheinung von Rieſen, Zwergen, wilden Männern, feuerſpeienden Drachen und Teufeln, durch Zaubereien, Verkleidungen und Feuerwerke gereizt. Der Teufel wird immer mehr zur poſſenhaften Figur. In der beliebten Comödia vom „getreuen Ramo des Soldans von Babylon Sohn“ treten ihrer Drei als Prologus auf und Luzifer fordert das Publikum folgendermaßen zur Ruhe auf:

„Ich mein' zwar nicht daß in der Höll
Wer ein ſolches gethös vnd geſchöll
Als dieſe Leut anfangen;
Bin ſchier mit ſchrecken herein gangen.
Sollen das wolgezogene Chriſten ſein?“

In einem der Faſtnachtſpiele bläſt der Teufel den Leuten mit einem Blaſebalg hinterrücks die Schelmenſtücke ein. „Dem Bayr mit ſeinem Gevatter Todt“ zündet er hinten Raketen an, weil dieſer ihn nicht zum Gevatter nehmen will u. ſ. w. Der derbe Volkshumor, der bis

Digitized by Google

auf Hans Sachs ungeſcheut genug, aber doch mit einer Art von natürlicher Unbefangenheit und keckem Freimuth, ſein Weſen getrieben, fing nun bei Ayrer, nach engliſch holländiſchen Muſtern an, in gemeine Unverſchämtheit auszuarten. Das Gebiet des Komiſchen erfuhr überhaupt eine entſchiedene Verwandlung, indem der Luſtigmacher, der bei Hans Sachs noch in mannigfachen Charakteren erſchienen war, ſich jetzt in eine maskenhafte conventionelle Geſtalt zuſammenzog. Das Maskenweſen der altrömiſchen Comödie, welches in die italieniſchen Stegreifſpiele übergegangen war, in Spanien, England und Holland nationale Nachahmungen erzeugt hatte, griff nun auch in Deutſchland Platz. Der Schalksnarr, welcher ſich als Bott (Bote) und als Knecht Rubin in den Myſterien angekündigt hatte, den wir in den Faſtnachtſpielen ſchon als Knecht, als Eulenſpiegel, Eſop, Narren, Hans Wurſt, Hans Hau u. ſ. w. haben ſpuken ſehen, er wurde jetzt als eine beſtimmt erkennbare Figur, förmlich eingeſetzt und mit einem Gattungsnamen verſehen, der das, was man von ihm zu erwarten habe, ſogleich außer Zweifel ſtellte. Bei Jakob Ayrer ſtoßen wir zuerſt auf den privilegirten Poſſenreißer nach dem Muſter des engliſchen Clown. Dem alten Stande des Bott oder Knechtes war er nicht entwachſen, aber er hieß nun „der Kurtzweiler Jann Poſſet“.

Was das Gebiet der poſſenhaften Licenz hierdurch an Ausdehnung gewann, das büßte das Gebiet der

Digitized by Google

komiſchen Menſchendarſtellung ein. Die vielgeſtaltige menſchliche Schelmerei, Narrheit und Tölpelei war nun zu einer einzigen Maske zuſammengeſchrumpft.

Zu all den neuen Reizmitteln, welche der Bühne aus dieſen mannigfachen Veränderungen des Volksdrama's erwuchſen, geſellte ſich noch die neue Gattung der engliſchen „Singetſpiele", kleiner Schwänke, welche aus Strophen beſtanden, die fort und fort nach einer einzigen Melodie geſungen wurden, obſchon ſie willkürlich zerſchnitten und den verſchiedenen Perſonen zugetheilt waren. Ein Beiſpiel aus dem Faſtnachtſpiel: „von dem Engelländiſchen Jann Poſſet, wie er ſich in Dinſten verhalten; in deß Rolandts Thon."

Die Frau beſchwert ſich über Janns liederliches Leben, als er erſcheint:

Erſte Strophe.

Jann

Ey grüß dich Gott, meine liebe Frau
Wo wiltu ſo frü nauß?

Ela

Ich rath dirs zwar, mir nicht vertrau;
Wilt du ſo halten Hauß,
Kann ich dieß nicht vertragen
Ich büßt' all's mit dir ein.
Ich will dirs Maul zerſchlagen,
Daß du ſolſt denken mein.

Digitized by Google

Zweite Strophe.

Jane (neigt ſich)

Gnad Frau, ich will es nimmer than
Sonder euch ghorſam ſein.

Ela

Seh, Löll, ſo faß den Korb halt an,
Vnd was ich kauffe ein
Das muſt du mir heimtragen,
Darumb mir bald nachtritt.
Ich will dirs Maul zerſchlagen —

Jann

Ey Frau, umb gnad ich bitt.

Man war ſchon durch die Meiſterſänger an dieſe Weiſe gewöhnt, eine große Anzahl von Verſen nach einer immer wiederkehrenden Melodie — „Thon“, wie ſie es nannten — vortragen zu hören; dieſen Gebrauch aber auf einen dramatiſchen Vorgang anzuwenden, wodurch alſo die verſchiedenen Perſonen in verſchiedener Stimmung ſich ein und derſelben Leyer anbequemen mußten, zeugt von eben ſo großer muſikaliſcher Genügſamkeit, als von Mangel dramatiſchen Lebens zu jener Zeit.

Obenein waren es bekannte Melodien, denen die Strophen angepaßt waren, was denn oft auch gezwängt und drollig genug herauskam. So heißt es in einem Singetſpiel von Ayrer, das im „Thon: Liebhaben ſteht eim jeden frey“ geſungen wird:

Digitized by Google

„Mein advocat iſt glert genug
Und weiß der ſach gut rath, ja rath,
Einen guten weg er mir fürſchlug,
Der wer mir gar nit ſchad,
Doch auch begehret hat, ja hat, ja hat.“

und weiter:

„Ein Eid hätt ich geſchworn
Wo mir der Bſcheid wär worn, ja worn, ja worn.“

ferner:

„Vnd daß er war vergwiſt
Daß ſein Sünd wär gebüſt, ja büſt, ja büſt.“

Unter dieſen Melodien kommt der „Thon, in dem man den engliſchen Rolandt ſingt“ oftmals vor, er muß beliebt geweſen ſein. Andre heißen: „Dillathey o Narr dummel dich. Aus friſchem freiem Muth tantz du mein edles Blut. Venus du und dein Kind, ſind alle beide blint. Apollo ging ſpazieren. Mein Hertz iſt betrübt biß in den Todt falalala u. ſ. w.“

Alles dies brachte allerdings neue Bewegung, Anregungen mannigfacher Art in die dramatiſche Kunſt, aber das poetiſche Gemüth, die treuherzige Naivetät des Hans Sachs hatte der Entwicklung des Volksdrama's eine ganz andre Richtung verheißen als die nun eingeſchlagen wurde. Und wenn ſchon im Reflex der Ayrer'ſchen Gedichte die Einwirkung der engliſchen Comödianten uns auffallen muß, ſo werden wir bei der Betrachtung der Stücke,

Digitized by Google

welche sie selbst spielten, eine ganz entschiedene Verwandlung der dramatischen Kunst wahrnehmen.

Lange nachdem die Truppen in Deutschland aufgetreten waren, im Jahre 1624 erschien die erste Sammlung ihrer Stücke unter folgendem Titel im Druck:

„Engelische Comedien vnd Tragedien, das ist: Sehr schöne herrliche vnd ausserlesene geist- vnd weltliche Comedi vnd Tragedi Spiel Sampt dem Pickelhering. Welche wegen jhrer artigen Intentionen kurzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halber von den Engelländern in Deutschland an Königlichen- Chur- vnd Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs- See- vnd Handels- Städten seynd agirt vnd gehalten worden, vnd zuvor nie im Druck außgegangen. Allen der Comedi vnd Tragedi Liebhabern vnd andern zu lieb vnd gefallen, dergestalt in offem Druck gegeben, daß sie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb angerichtet vnd zur ergetzlichkeit vnd Erquickung des Gemüthes gehalten werden können."

Vermuthlich sind diese Stücke von den Schauspielern selbst herausgegeben worden, offenbar ist — was Tiek schon bemerkt hat — der Text zum Theil extemporirter Rede nachgeschrieben. Nicht nur in den Pickelheringscenen wiederholen sich einzelne Späße und Witze, die dem Publikum besonders gefallen mochten, sondern auch in den ernsten Scenen kehren gewisse Phrasen wieder, ja ganze Scenen sind

Digitized by Google

aus einem Stücke in das andre übertragen worden; ein Beweis, daß es vorräthige Improviſatons-Einſchiebſel der Schauſpieler waren. Daß bei ſolchem Verfahren der Vers nicht hatte beibehalten werden können, verſteht ſich von ſelbſt, alle Stücke (bis auf die Singſpiele) ſind in Proſa geſchrieben. Eine wichtige Veränderung. Die dramatiſche Handlung war dadurch der Wirklichkeit näher gerückt und der Schauſpieler hatte es mehr in der Hand, ſein Spiel, durch improviſirte Erweiterung oder Abkürzung der Reden, nach der Empfänglichkeit des Publikums zu richten; freilich aber verfielen nun die Stücke auch der zufälligen Erfindungskraft des Schauſpielers, und mit dem Verſe war der Reiz der Form, die Schranke des poetiſchen Maßes aufgegeben.

So ſind dieſe Stücke gewiſſermaßen als Produkte der damaligen Schauſpielkunſt zu betrachten und deshalb für die Geſchichte derſelben von großer Wichtigkeit, während ſie für die der Literatur nur den einer Rarität haben. Sie bilden die Grundlage aller Geſtaltungen, welche die Schauſpielkunſt weit über ein Jahrhundert hinauserfahren hat, und es iſt daher unerläßlich, ſich genauer damit bekannt zu machen.

Unter den Stücken, welche uns die Zeit des erſten Erſcheinens der engliſchen Comödianten am meiſten vergegenwärtigen, iſt vielleicht Titus Andronicus das merkwürdigſte. Eine ſiebenactige Tragödie, die auch in

Digitized by Google

England ſo beliebt war, daß ſie immer wieder und wieder bearbeitet werden mußte, ſelbſt von Shakespeare. Aus ſeiner Bearbeitung wiſſen wir ſchon, daß für uns dieſe von Blut und Gräueln ſtarrende Geſchichte weit eher Schauder und Ekel erregen kann, als „zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüthes dienen", in der Abfaſſung aber, welche die engliſchen Comödianten mit ſich führten, werden die entſetzlichen Vorgänge obenein mit einer Art von ſtumpfer Rohheit vorgetragen, die gedankenarme Sprache hat nicht den Shakespeare'ſchen Schwung, welcher ſolchen Thatſachen die Waage hält, alles iſt platt und brutal.

Am Schluſſe des vierten Actes, da Titus die Söhne der Kaiſerin, — welche ſeine Tochter geſchändet und ihr Zunge und Hände abgeſchnitten haben, damit ſie die Namen ihrer Henker weder nennen, noch ſchreiben könne, — in ſeiner Gewalt hat, ruft er ſeinen Leuten:

„Holla Soldaten, kommt eilends heraußer. Kompt hie und haltet mir dieſe beyde ſteiff und feſte. Nun ihr ehrvergeſſenen und mörderiſchen Schelme, meynt jhr, daß ich ſo gar von ſinnen kommen bin, daß ich euch nicht kennen ſollte? (ziehet ihnen die Kappe vom Angeſichte) Seyd jhr nicht der Keyſerinnen Söhne und meynet mich verrätherlich vmb mein Leben zu bringen? Aber jetzt habe ich, woran ich mich rechen kann. Bringt mir da alßbald ever ein, ein ſcharffes Scheermeſſer und ein Schlacht-Tuch herauſſer. Ja jetzt habe ich ein heimlichen

Digitized by Google

Rath bei mir erdacht, worin ich alle meine Feinde fangen will, vnd meinen Muth wiederumb genugſam an ſie kühlen.

(jetzt kömpt einer, bringet ihm ein ſcharffes Scheermeſſer vnd ein Schlacht-Tuch, er macht das Tuch vmb, gleich als wenn er ſchlachten wil)

Gehe auch geſchwinde hin vnd hole ein Gefäß. (gehet hin) Und du kom mit denſelben Mörder, den du haſt hieher, vnd halte jhm ſeine Gurgel herüber, daß ich ſie kan abſchneiden. (Bringt Gefäß) Und kom du hie mit deinem Gefäß, halt es ihme unter die Gurgel vnd fange alles Blut darein.

(Der elteſte Bruder wird erſtlich herüber gehalten, er wil reden aber ſie halten jhm das Maul zu. Titus ſchneidet jhm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden.)

Nun kom du andrer auch heran. Halt jhn ebenſo die Gurgel herüber.

(Er weigert ſich heftig zum Tode, wil reden, aber ſie halten jhm das Maul zu. Titus ſchneidet jhm die Gurgel, das Blut wird aufgefangen, darnach todt an die Erde gelegt.)

Nun habe ich jhnen die Gurgel beyde halb abgeſchnitten, was ich aber nun geſchlachtet, darüber wil ich ſelber Koch ſeyn, die Häupter wil ich gar klein zuhacken vnd ſie in Paſteten backen, worauf ich denn den Keyſer

Digitized by Google

sampt jhrer Mutter zu Gaste bitten wil, vnd alsobald ein Friedens Boten nach dem Keyser schicken. jhr aber nempt alßbald die Cörper vnd bringet ste mir in die Küchen."

Abgesehen von dem Widerwillen, den die brutale Behandlung des scheußlichen Gegenstandes einflößt, muß es zunächst auffallen, daß das Stück noch keinen Fortschritt zur eigentlichen dramatischen Handlung bezeichnet. Es ist immer noch nichts Anderes, als dialogisch vorgeführte Historie. Mit Esther und Haman, Fortunat und dem verlornen Sohn ist es derselbe Fall. Alles geschieht ohne innere Vermittelung, wir sehen eine Kette von bewegten Vorgängen, welche die Spannung des Publikums, die Schaulust, Neugier und Lachlust zu befriedigen suchen, Abenteuer aller Art, ein ewiges Umherirren der Helden und Heldinnen durch alle Länder der Welt, immer neue Gefahren, immer neue Errettungen, — aber das Volksdrama verfährt hiebei noch immer wie das Volksmärchen: es stellt die Begebenheiten nebeneinander und überläßt dem Zuhörer, sich die Entwicklung der Seelenzustände der Personen auszumalen. Es zeigt ste nur auf ihren Gipfeln, in Freude, Schmerz, Zorn oder Verzweiflung. Die Sprache hat ein förmlich wiederkehrendes Schema. Die Personen sagen: „nun will ich dies thun" und nachher „nun habe ich das gethan". Die eigentliche dramatische Handlung, selbst wenn sie mit aller Umständlichkeit vor den Augen des Publikums geschieht, wie das Gurgelabschneiden im Andronicus, muß erst noch als

Digitized by Google

geſchehen gemeldet werden; das Drama konnte von der erzählenden Form nicht loskommen.

Unſre heutigen Puppenſpiele haben ganz natürlich immer noch dieſe Sprache, denn die Marionette hat kein inneres dramatiſches Leben, es muß Alles von ihr ausgeſagt werden, und die Schauſpieler zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts hatten noch das Weſen der Marionetten nnd wurden von den Fäden der darzuſtellenden Hiſtorie regiert.

Wenn nun aber durch die engliſchen Comödien das Drama nicht an innerer Entwicklung gewann, an Poeſie und Unſchuld verlor und an Rohheit zunahm, was war es denn, wodurch dieſe neuen Spiele die alten ſo entſchieden in Schatten ſtellten?

Es war die größere Geſchicklichkeit und Sicherheit, die erfahrenere Anwendung aller Hülfsmittel, die ausgebildetere Berechnung der Effekte, kurz es war der hundertfältige Vortheil, den die Profeſſion über den Dilettantismus hat.

Die engliſchen Comödianten gingen geradezu und ausſchließlich darauf aus, dem Publikum zu gefallen.

Die bisher vorherrſchende moraliſche Tendenz der Spiele hatten ſie fallen laſſen, es gab keine Prologe und Epiloge mehr mit ihren ſittlichen Nutzanwendungen. Die längſt bekannten bibliſchen Stoffe wurden ſelten gewählt oder durch eine Doppelhandlung des Pickelherings, — wie die ehelichen Zwiſtigkeiten in der „Eſther“ —

Digitized by Google

gewürzt. Unterhaltende neue Historien und Märchen dagegen, mit steter Abwechselung der Begebenheit, Ueberraschungen, größtmöglicher Spannung und Erschütterung durch Kampf- und Blutscenen, oder durch die derbste Belustigung an unzüchtigen und schmutzigen Späßen, Prügelscenen und Kapriolen, das war es, worauf sie ausgingen. Den Zwischenacten der Tragödien wurden die lustigen gesungenen Buhlerschwänke eingeschoben, Satyrtänze, Equilibristenkünste, Verwandlungen, Flugwerke und Zauberstückchen lieferten neue Reizmittel, und obschon ihre Bühneneinrichtung nur dürftig war, sie auch noch keine Decorationen hatten, wußten sie doch von allem Apparat, der das Spiel der Darsteller unterstützte, geschickten Gebrauch zu machen. Ayrer bemühte sich zwar, auch der Handwerkerbühne diese Künste zu Nutzen zu machen, er gab z. B. an: daß man das Geräusch des Gewitterregens mit einem an Bäumen befestigten Multer und Siebe hervorbringen könne u. s. w., aber die ehrlichen Bürger konnten es den Berufscomödianten doch nicht wett machen.

Die körperlichen Geschicklichkeiten derselben, ihre Kunstgriffe müssen zur Beurtheilung ihrer Erfolge auch wesentlich in Betracht gezogen werden. Ihre Theatergefechte wurden nach Kunst und Regel aufgeführt, die oft vorkommenden Satyrtänze waren gewiß reich an grotesken und gefährlichen Sprüngen. In Esther und Haman macht der Sohn des Pikelherings — hier Hans

Digitized by Google

Knapkäſe genannt — Equilibriſtenkünſte mit einem Bogen oder Reifen, die ſein Vater nach Bajazzoweiſe nachmachen will und darin ſtecken bleibt, welche Gelegenheit denn ſeine Frau wahrnimmt, ihn erbärmlich abzuprügeln. Die ganze Scene iſt offenbar nur dieſer Künſte wegen da.

Zu alle dem muß man noch hinzurechnen, daß die engliſchen Comödien auch auf den Kitzel des Grauſens, auf die geheime Blutgier im Volke ſichre Rechnung machten. Die Luſt Hinrichtungen zuzuſchauen, die Anziehungskraft, welche daher bei den Paſſionsſpielen, die in aller Ausführlichkeit dargeſtellte Kreuzigung immer bewährt hatte, dieſe grauſame Lüſternheit wurde von den neuen Schauſpielen ausgebeutet. Das noch heut zu Tage ſo beliebte Gauklerſtückchen aller Taſchenſpieler, das des Kehlabſchneidens, wurde gewiß in der angeführten Scene des Titus Andronicus mit vieler Geſchicklichkeit angewandt und die an den Hälſen der Prinzen verborgen angebrachten Blaſen, mit Blut gefüllt, von Andronicus zerſchnitten, brachten unfehlbar eine grauſige und unerklärliche Wirkung hervor, an der man ſich nicht ſatt ſehen konnte. So war, im König Mantalor, der Hokuspocus mit dem enthaupteten Liebespaare, das ſeine Köpfe neben ſich liegen hat, kein geringes Anziehungsmittel.*)

*) Seite 53 zeigt, daß das Kopfabſchneiden ſchon in den Myſterien mit großer Geſchicklichkeit vorgeſtellt wurde.

Digitized by Google

Auch das Erhenken des Haman durch Hans Knapkäse muß auf merkwürdige Weise bewerkstelligt worden sein. Haman spricht noch auf der Leiter, mit der Schlinge um den Hals: „Wie süß ist das Leben, wie bitter ist der Tod. Nun Welt Ade.“ Hierauf „stürtzet ihn Hans hinunter, schneidet hernach ab, trägt ihn hinein.“ Gewiß ein anziehendes uud räthselhaftes Schauspiel!

Das sich selbst Erstechen war dergestalt abgenutzt — da in jeder Verzweiflungsscene wenigstens der Versuch dazu gemacht wurde — daß man den mehr erschütternden Selbstmord einführte: den Kopf gegen die Wand einzurennen. Er kommt wiederholentlich vor und wir finden die Vorschrift dabei: „Er fellt in Verzweiflung, laufft mit dem Kopf an die Wand, daß das Blut unter den Hut herfür dringet, welches mit einer Blase wohl gemacht werden kan.“

Auch bei Montalors Tode finden wir einen ähnlichen Effect, es heißt im Texte: „Hier fangen sie an zu streiten, da der König in den Kopff gehawen wird, daß er niederfellet, welches so in dem Hut gemachet werden kann, daß es Blut giebet.“

Theatereffecte dieser Art hatten sich in Frankreich schon überlebt, die Niederländer hatten die Erbschaft davon begierig angetreten und sie den stammverwandten Deutschen reichlich mitgetheilt. Durch sie kam das Theater der Lustbarkeit einer Thierhetze nah, und — seltsam

Digitized by Google

genug — inmitten des allgemeinen Blutbades, das der dreißigjährige Krieg anrichtete, zur Zeit da der größte Abscheu gegen solche Darstellungen hätte herrschen sollen, stieg im Gegentheil der Geschmack an Blutscenen und erzeugte die Gattung der „Mordspektakel".

Daß die offenbare Verwilderung des Geschmackes, welche die englischen Comödianten mit solchen Kunstmitteln in Deutschland hervorbrachten, durch ihre Darstellungsweise ebenfalls genährt werden mußte, liegt in der Natur der Sache. Schauspieler, welche mit ihren dichterischen Stoffen dergestalt an die Rohheit ihrer Zuschauer appellirten, werden dieselben grellen Farben auch zu ihrer Darstellung gewählt haben. Diese altenglische Manier ist es gewiß, welche Shakespeare im Hamlet bezeichnet, wenn er von jenen „handfesten haarbuschigen Gesellen" spricht, „welche die Leidenschaften in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißen, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die den Tyrannen übertyrannen und weder den Ton, noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen haben und so stolziren und blöken, als hätte irgend ein Handlanger der Natur Menschen gemacht und sie wären ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmen sie die Menschheit nach."

Nun denke man sich vor Zuschauern, welche an die schlichte und leblose Weise gewöhnt waren, mit welcher die Schüler und Handwerker steif und ungelenk agirten,

Digitized by Google

solche Kraftstellen, wie die des schon verstümmelten Titus Andronicus, da ihm die Häupter seiner Söhne gebracht werden, in der outrirten englischen Manier vorgetragen!

Es steht vorgeschrieben: „Titus vnd sein Sohn Vespasianus können kein Wort mehr für Angst reden, stehen gleich als todte Menschen.“ Nun aber bricht Andronicus aus:

„Ach! Ach! Ach Zeter vnd Mordio vber dich blutgieriges betriegerisches Weibsbild! Wo ist wol jemals ein betrieglichers, hoffertigers vnd blutdürstigers Weib gewesen, denn diese verfluchte Kayserin! O selber mag ich mich anspeyen, daß ich sie habe leben lassen vnd nicht die Gurgel abgestochen, da sie meine Gefangne war. O du Vnbarmhertzigstes vnd Vndankbarestes Weibsbild, wie kann doch müglich sein, daß die Sternen am Himmel dir nicht sollten feind sein, ja die vnvernünftigen Creatur werden mit mir weinen. O ihr himmlischen Götter werdet solche Vebelthat nicht dulden können, ach verleihet mir Witz vnd Verstandt, daß ich möge weislich bedenken, wie ich mich an die verfluchte Creatur möge doppelfeltig rechnen.“

Und wenn nun der Sohn noch wüthender losbricht:

„O hertzlieber Vater, solche Tyranney vnd Teuffels-Vndankbarkeit ist nicht erhöret, so lang die Welt gestanden! So ich's aber nicht sollte rechnen, were ich nicht

Digitized by Google

werth, daß ich den Erdboden betreten sollte. Derhalben kann ich mich nicht länger enthalten vnd bitte, leget mich an Wehr und Waffen vnd gebet mir in beyde Hände ein lang streitbares Schwerdt, damit ich gehe zum Pallast, vnd alles waß mir ankömpt, wil ich darnieder hawen, auch nicht streiten wie ein Mensche, sondern wie ein rasender Teuffel. Keine eiserne Thüre sol mir so starck sein, sondern wil es zermalmen vnd zerbrechen, vnd wann ich dann den Keyser mit der Keyserinnen habe darnieder geleget, wil ich noch in die vndankbaren Römer hawen, so lang ich immer kan vnd mag, mich auch darnach gerne wil nieder schlagen lassen, dann ich mein Leben nichts mehr achte!"

Mußten solche, bisher ganz unerhörte theatralische Affecte das deutsche Publikum nicht in wahrhaft fieberhafte Aufregung versetzen?

Und diese wilde Leidenschaftlichkeit war nur die eine Seite des Reizes, den die englischen Comödianten ausübten. Die Vorrede des ersten Bandes ihrer Stücke spricht von ihren „artigen Intentionen, der Anmutigkeit ihrer Geberden, auch offters Zierlichkeit im Reden, womit sie bei hohen vnd Niederstands Personen großes Lob erlangen," diese Eigenschaften wurden unstreitig durch die theaterlustigen Studenten, welche sich schnell zu den Comödiantentruppen gedrängt hatten, vortheilhaft ausgebildet. Schon die letzten Stücke des ersten Bandes deuten auf gelehrten Einfluß, die Anmerkungen für die Scenerie

Digitized by Google

sind, wie in den geistlichen und Schuldramen, lateinisch geschrieben, die Muster der römischen Comödie machen sich geltend. Im zweiten Bande der gesammelten Stücke aber, welcher 1630 unter dem Titel: „Liebeskampf oder ander Theil der Engelischen Comedien und Tragedien u. s. w.*) erschien, nehmen wir einen, gegen die ältern Stücke englischen Ursprungs, sehr veränderten Zustand wahr.

Die Sprache hat den preciös geschraubten Styl der damaligen literarischen Mode und ihre gelehrte Koketterie. Der Pickelhering wirft mit lateinischen Brocken um sich und die Grazie des Ausdrucks wird in Einmischung vieler Fremdwörter gesucht. Die Heldin sagt: „Die Götter sind mir favorabel" oder „meine Sperantz ist aus" und Prinz Arpilior, im König Montalor, äußert sich nach unzähligen überstandenen Gefahren und Nöthen folgendermaßen:

„Galathea, mein einiges Lieb, dieweil wir durch der Götter provitenz biß auff die Stunde so gnädiglich erhalten, dahero wir den Göttern billig Dank zu sagen schuldig. Nebendem so lasset vns nun, nach lang außgestandener Pein, in der Süßigkeit der Ehelichen Liebe

*) In den siebenziger Jahren erschienen noch einige Bände englischer und französischer Comödien, sie enthielten aber meistentheils Molière'sche und andere Stücke, welche einer wiederum verwandelten Periode der Schauspielkunst angehören.

Digitized by Google

auff vnsere zuvor gethanen Zusage nach Hertzens Lust erquicken. Solches, als ich hoff, wird euch nicht zuwider seyn, daß es nun mit Pomp vnd solenniter vollzogen werde.

Galathea antwortet:

Einiges Lieb! Ew Liebte wissen, daß vnsere Hertzens so in einander verwickelt, daß es auch nicht mehr als ein Hertz ist, darumb was euch beliebet, dasselbige mir gefallet.

Arpilior.

Nun so gehen wir solches zu vollziehn. Streitbarer Ritter Florisel, ich bitte, er*) wolle vns folgen vnd die Freude geniessende vollziehen helffen."

Auf diesen gespreitzten ceremoniösen Ton, dem wir in unsern Tagen seinen Platz im Puppenspiele anweisen, thut sich, von dieser Zeit an, die Schauspielkunst viel zu gut; er war der feinsten Sitte jener Zeit gemäß, und wurde daher überall angebracht. Offenbar war er die Frucht des lange dauernden Einflusses der spanischen Grandezza, die durch die spanischen Truppen in Deutschland selbst im Volke bekannt wurde und ihm sehr vortheilhaft imponirt zu haben scheint.

Unter den vielfachen Vorschriften für die Darstellung

*) Wir sehen hier die damals ganz moderne Höflichkeit, fremde Personen in der dritten Person anzureden, angewendet.

Digitized by Google

kommen Reverenzen und feierliche Höflichkeiten, Handgeben und unzählige Paselman's vor, worunter man symbolische Handküsse zu verstehen hat (baisemain, baciaman), welche mit tiefer Verbeugung graciös auf die eigne Hand applicirt wurden. So balancirte nun eine preciöse Vornehmheit den rohen Kraftausdruck.

Aber die Verfeinerung griff weiter und tiefer. Nicht nur die altrömischen, auch die Muster der italienischen und spanischen Schäferspiele wurden immer mehr benutzt, der Ausdruck erhielt mehr Vermittelung der Zustände, Uebergänge, Reflexionen, und die Schauspielkunst ging allmälig mehr auf Schilderung von Seelenzuständen aus. Freilich mußte mit diesem Fortschritte in der Kunst, auch die Verderbniß jener Muster mit in den Kauf genommen werden. Buhlerischer Reiz, leidenschaftliches Verlangen, üppige Vorstellungen, glühende Affecte, stete Küsse und Zärtlichkeiten, stete Anrufungen der Venus und des Cupido, als unentrinnbare Gewalten, machten die eingeflochtenen, oft sehr langen Betrachtungen über Sittenverderb und den Werth der Tugend nur zu ihrer langweiligen Folie.*)

*) Diese Reflexionen wurden meistens dem Negromanten in den Mund gelegt, einem weisen Wundermann, der fast in allen Stücken erscheint und ein geheimnißvolles Wesen mit Ceremonien, Weissagungen und Verzauberungen trieb. Auch hierin huldigte die Bühne dem vorherrschenden Hange jener Zeit zu Astrologie und Negromantie.

Digitized by Google

Die Ehrbarkeit erhielt damit einen harten Stoß, aber das träge Blut der deutſchen Schauſpielkunſt erwärmte ſich; es kam über ſie wie die erſten Verſuchungen des Jünglingsalters.

Daß die Liebe ſchon in den ältern Stücken eine große Rolle ſpielte, zeigt des Königs Sohn aus Engellandt, der, zum Zweikampf mit dem Schottenkönig bereit, als er deſſen Tochter erblickt, das Schwerdt fallen läßt und ruft: „O! O! Kein Wort kann ich mehr reden. Wer hätte geglaubt, daß Göttin Venus mächtiger ſein ſollte denn Gott Mars. O ihr ſchön Creatur, wie macht ihr mich jetzt ſo kraftlos, daß ich mich auch mit dem geringſten Ritter zu ſtreiten nicht unterſtehen dörffte. Derhalben ſchöne Princeſſin bitte ich in Vnterthänigkeit, nehmet mich an vor euren trewſten Diener ſo ihr jemalen gehabt.“

Neben ſo ehrbarer ritterlicher Werbung hatten nun die Schauſpieler zärtlich ſchäferliche Liebesklagen, ſehnſüchtige Spiele mit dem Echo, leidenſchaftliche Erklärungen und Ausbrüche der liebenden Verzweiflung vorzutragen und dabei die außerordentliche Schwierigkeit zu beſtehen, das Intereſſe dafür, gegen die eingeworfnen Späße des Poſſenreißers, zu erhalten, der in dieſen Stücken überall die Hand im Spiele hatte.

Die aufmerkſame Betrachtung dieſer komiſchen Perſon iſt für den Verlauf der Kunſtgeſchichte von großer Wichtigkeit.

Digitized by Google

Der Ayrer'sche Kurtzweiler, der Bott Jann Posset, scheint nur kurze Zeit in der Mode gewesen zu sein, die englischen Comödianten führten den Spaßmacher unter populäreren Namen ein, die sie aus allen Ländern herbeigezogen hatten. Bekanntlich wurde der Name des Lustigmachers immer von der beliebtesten Speise des Volkes hergenommen. Aus den Niederlanden stammten Pickelhering und Stockfisch, aus Frankreich Jean Potage, den unser Volksmund in Schampitasche verkehrte. Jak Pudding sollte die englische, Signor Macaroni die italienische Abkunft bezeugen. Alle diese lockenden Fremdnamen aber verbargen nichts Anderes als den alten deutschen Hans Wurst, der denn auch sein Recht und seine Herrschaft behauptete und dem zu Zeiten, besonders in Süddeutschland, der tölpelhafte Riepel zur Seite stand.

Daß Hans Wurst eine sehr alte volksthümliche Figur, ist erwiesen. Luther sagt 1541 in seiner Schrift wider den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel, daß das Wort Hans Wurst nicht von ihm erfunden sei, sondern von andern Leuten gebraucht werde wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden. In einem Fastnachtspiele von Peter Probst „vom kranken Bauern" kommt Hans Wurst unsers Wissens zuerst auf die Bühne, bei Hans Sachs erscheint er als Lanzenknecht in der Reise ins Bad, wo er einen Pfaffen gefangen nehmen hilft. 1573 kommt

Digitized by Google

er im „Fall Adams“ von Georg Roll, zusammen mit Hans Han, neben Gott Vater und Sohn vor.

Gelehrte Untersuchungen, welche der berühmte Schauspieler Riccoboni angeregt, haben festgestellt, daß die lustige Person aller Nationen und folglich auch der Hans Wurst ein Abkömmling des mäsonischen Kochs aus der altrömischen Comödie sei, dessen Küchenmesser sich in die Pritsche verwandelt habe. Gewiß ist, daß der Grundcharakter des Lustigmachers eben so uralt als unvergänglich ist. Es würde zu weit führen, wollte ich alle die scharfsinnigen Erörterungen aufreihen, welche darüber bis auf den heutigen Tag angestellt worden sind*), es handelt sich hier nur darum, die lebendige Erscheinung des Lustigmachers zu veranschaulichen, dem die Berufscomödianten volksthümliche Anerkennung verschafften und der unter allen Namen und Formen ein und derselbe Repräsentant des Volkswitzes blieb.

Er war ein halb tölpelhafter, halb gewandter, halb dummer, halb verschlagener, unternehmender und feiger, lüsterner und lustiger Bursche, der nach Bedarf der Umstände eine oder die andre dieser Eigenschaften hervorkehrte. Dadurch hatte er den Spaß für alle erdenklichen Situationen in der Tasche. Er war kein bestimmtes komisches Individuum, aber er sah allen möglichen ähnlich und konnte — schnell wie der Bajazzo aus seiner

*) ganz neuerdings von Prutz und Mundt.

Digitized by Google

Mütze mit einem einzigen Griffe alle erdenklichen Kopfbedeckungen formt — ſich augenblicklich zu jeder beliebigen Lächerlichkeit herleihen, ohne jemals die Ironie über ſich ſelbſt und über die ganze Welt aufzugeben.

Er war, wie geſagt, kein Individuum, er repräſentirte auch keine einzelne Gattung, ſtreng genommen war er alſo für die Menſchendarſtellung gar kein Gegenſtand, ſondern nur ein Quodlibet, ein Capriccio, ein pot pourri von Schelmerei, Narrheit, Einfalt, Spottſucht und Gemeinheit. Eine theatraliſche Convention, ein komiſcher Chorus, der den lächerlichen Inhalt der ſceniſchen Vorgänge reflectirte; der perſonificirte Volkswitz, der in vollem Uebermuth ſelbſt mitten in die ernſthaften Scenen hineinſprang, um ſich über alles Vornehme, Geſpreizte und Ueberſchwängliche luſtig zu machen, oder den Gegenſatz davon an ſeiner eignen derben Wirklichkeit zu zeigen.

Wir kennen dieſen Spaßvogel längſt aus Myſterien und Faſtnachtſpielen, jetzt aber ſollte Hans Wurſt ſeine Herrſchaft durch die Berufscomödianten immer weiter ausbreiten; die Allerweltsnarrheit ſollte nunmehr unter einer feſten Firma ihr Weſen treiben, der man ein Generalprivilegium auf alle erdenklichen Poſſen und Schwänke ertheilte.

Die Entfaltung dieſes Momentes nimmt man in den engliſchen Tragedien und Comedien deutlich wahr.

Unter den verſchiedenen grellen Farben, in welchen der Hauptluſtigmacher ſchillert, treten allerdings zwei Haupt-

Digitized by Google

nuancen hervor. Es ist der Fopper, der lustige Tausendsasa, und der träge, gefräßige und trunkne Tölpel, der von seiner Frau geprügelt wird u. s. w. Man würde aber sehr irren, wenn man in den verschiedenen Namen den Unterschied dieser Nuancen angedeutet finden wollte; Hans Wurst, Pickelhering u. s. w. sind eben so oft gewandte Fopper aller Welt, als sie die Gefoppten und Geprügelten sind; dieser Unterschied ging offenbar aus der Persönlichkeit der Darsteller hervor. War dieser alt oder dick, so hob er die träge, tölpelhafte Seite hervor, war er jung oder schlank, so stellte er Gewandtheit und Lustigkeit voran. Darum war ja die dramatische Sprache dieser Comödianten zum Theil auf Improvisation gestellt, damit man sie immer den persönlichen Eigenschaften der Spieler accomodiren konnte. Allerdings eine sehr practische Einrichtung, die dann auch des Erfolges nicht ermangelte.

In den vorliegenden gedruckten Comödien neigen Hans Knapkäse in Esther und Haman, Cnemon der Bawer in Sidonia und Theagnes, Schrämgen im Schäferspiele Amyntas und Silvia*), Schampitasche im König Montalor, offenbar dem Tölpel, dagegen Hans Wurst in der Macht Cupidinis, Pickelhering

*) Einer Bearbeitung des amynta von Tasso, die denn auch durch Züge von Zartheit und Lieblichkeit auffallend gegen die übrigen Stücke absticht.

Digitized by Google

in Rosalia und Listanus, Monsour Schoßwitz*) im Unzeitigen Vorwitz**) mehr dem lustigen Schalke zu, und dennoch sind sie alle im Grunde ein und dieselbe Person ohne Individualität und ihre Possen laufen zuletzt auf ein variirtes Einerlei hinaus. Einige Beispiele werden das überzeugend darthun.

Bei seinem Erscheinen begrüßte der Spaßmacher immer zuerst das Publikum.***) Folgende Rede kommt oft vor: „Ey, ey, eine wackre stattliche vnd ansehnliche Gesellschaft ist das! Darbey auch die Honig gebeitzeten vnd jungkutzelichten, zu Tisch vnd Bett dienenden Damen vnd Pastorellen sich finden lassen." Von hier ab wird nun die Anrede variirt. Monsour Schoßwitz z. B. fährt fort: „Ihr Dämchen, weil ihr nun hier so versamlet seyd, sagt mir doch, wie gefall ich euch wol? Mich deucht ich bin noch gut genung. Ihr het wol all ein Schoß zu mir, wann ich euch haben wollte. Fragt einander nur ob es nicht wahr ist?"†)

---

*) Schoß von geschossen, verliebt.

**) Nach einer Novelle des Cervantes.

***) Der Kaufmann und Quacksalber bei den Osterspielen that das auch. Siehe Seite 72.

†) Aus vielen dieser Anreden scheint hervorzugehen, daß die Frauen und Mädchen im Publikum von den Männern abgesonderte Plätze einnahmen.

Digitized by Google

Hans Wurſt fährt ein andermal fort, indem er ſich mit der dramatiſchen Handlung in Verbindung ſetzt: „Ihr werdet ohn allen Zweiffel zum theil wiſſen vnd zu vernemen haben, wie daß mich der kohlſchwartze Teuffel in das knarrhafftige Hauß des alten Störenfrieds geführet. Was ſoll ich aber newes als wie ein Waſſerlechzendt Pferdt, von der durſtigen Liebe Vertrinkender, von Liebe Verfangener ſagen? Ich bin bei einem Eiſengrimmigen Herren geweſen, der mir verbieten wollte vnd ein Gebiß ſeines nicht viel witzigen Verſtandes an meinen Mund legen, mir alſo das Honigſchmeckende vnd lachende Herzen vnd Küſſen abſchneiden; auch die Zunge aus nicht viel beſondrer Andacht anfäſſeln, daß ich den jungen liebreichen Venus-Kindern vnd tauſend ſchönen Zuckermäulchen nichts ſägen ſollte von meiner im Wamſe und darbei tragenden Liebe. Auch die Augen, darauß die Liebesſtrahlen ſchießen gegen mir, mit ſeinem ſtettigen vngehobelten Genatter den Paß verlegen, alſo daß ich mit meinem ſchnatterhafftigen Maul ſtumm ſein ſolle, vnd nicht ſagen, wie mir zu Muth offt, einer Spannen vnter dem Obertheil meines Gehirns. Deß möchte wol des Müllers laſtbar Thier mit langen Ohren lachen. Weil mir aber ſolche knorrende Weiſe gar nicht gefellt, vnd es auch in meinen großen Kopff mit Gehirn gefüllter Weisheit nicht bringen kann, daß ichs allein laſſen ſollte vnd doch unſer vielfräßiger Haußknecht ein Gedietzele mit der Köchin haben will“ — hier geht er nun die Lie-

Digitized by Google

beleien im Hause bis auf die Hausthiere durch — „vnd ich wäre doch allein so keusch wie Matz Schotte? das reimte sich ja mit Herr Merten. Also habe ich nach meinem Dienste, der fast vierzehn Tage, weniger zehn, gewähret, hinter der Thür meinen Abschied genommen von Herren Nemo vnd Nullus. Ist nun irgend vnter dem Haufen ein verliebt Kammerkätzchen, die man wol mit eim halb Schock Lichtern vnter den Bauermägdlein suchen muß, vnd einen Diener bedarff, die laß mir es kund thun u. s. w.“*)

Auf diesen Eingang, dessen einzelne Bestandtheile man in den meisten Stücken wiederfindet, wird Hans Wurst dann gewöhnlich vom Helden des Stückes in Dienst genommen, nachdem er ihn lange auf seine Fragen mit albernen Antworten gefoppt hat. Nun finden wir ihn als parodirenden Genossen der Abentheuer seines Herren, wo er denn die gespreitzte Liebesnoth und Verzweiflung ironisirt.

Die mittelalterliche Vermischung des Burlesken mit dem Ernsten dauert unabläßig fort.

*) Dies (ad spectatores) zu den Zuschauern Reden erlauben sich auch die ernsten Personen der Stücke, um sich den Antheil geradehin abzufordern, ja so sehr suchte man das Publikum ins Interesse der Handlung zu ziehen, daß, als König Montalor seinen Sohn angreift, Galathea ad spectatores ruft: „Ach, ach Vnglück, helfet die beiden Menschen von einander bringen!“ und dann erst in die Scene nach Hülfe schreit.

Digitized by Google

Im König Montalor z. B. erzählt Schampitasche von seines Prinzen Liebesschmerz und fragt die Damen unter den Zuschauern: ob sie keinen Arzt dafür wüßten? als der Prinz erscheint und zu klagen beginnt: „Amor! O Gott aller Grausamkeit, wie tormentirstu!“

Schampitasche (ad spectatores)

Ja sagt ich's nicht?

Arpilor

Ach leyder Galathea, jederzeit so ich euch nenne vnd an ewren Namen denke, fügt ihr mir tödtlichen Schmerz zu, der ich stätigs in den Banden ewrer vnvergleichlichen Schönheit behafft bin.

Schampitasche

Ach, ach, die Liebe wird meinen Herren gar auffressen!

Arpilor

*) O du grimmiger Amor, wie kannst du so schädlich vnd voller Hochmuth seyn, daß du nicht das Königliche Geblüte, von dem ich entsprungen, achten thust! Ja viel weniger auff meine zarte Jugendt ansehen thust, inmaßen daß zu erachten ist: du wolleſt deine Macht — mich allgemach in der Hitze deiner lebendigen Flammen verzehrende — an mir erzeigen.

*) Anrufungen dieser Art kommen unzählige Male vor.

Digitized by Google

Schampitasche

Daß ich ihn nur nicht gar ins Wasser hineinwerffen soll, daß doch die Flamme verlöschen möchte u. s. w. "

Noch eine andre Scene aus der Comödia von der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis" giebt uns eine Vorstellung jener Epoche.

Florettus sucht seine verlorne Jucunda und kommt mit dem Hans Wurst in den Wald, wo sie erschöpft niedergesunken ist.

Florettus

„O warumb lebe ich? Warumb verkürtz ich mir nicht mein von Lieb betrübtes Leben? Ich habe angeklopfet durch die Frage bei allen Menschen, so mir auffgestossen, ob sie nicht die, so mein Hertz liebet, gesehen? Ich habe geruffen durch die Seuffzer meines Hertzens, ist mir aber auch noch keine Antwort worden. O Mordio! Verfluchter Cupido! Warumb hastu mein Hertz mit Liebe entzündet vnd die Kron vnd Blum aller keuschen Jungfrawen vor meine Augen gestellet, derer Schönheit in mein Hertz gebildet vnd derselben höfliche Geberden durch einen Schein der Phantisirung stündlich, ja augenblicklich meinen Augen präsentiret? Vnd handelst doch so tyrannisch mit mir, daß du sie mir durch andere entführen lassen.

Digitized by Google

Echo*)

Laſſen.

Hans Wurſt.

Höret Herre, wer ruffet wieder?

Floretto

Meine Dame biſtu da?

Echo

Da.

Floretto

Wo biſtu Jucunda?

Echo

Da.

Florettus

Jucunda!

Echo

Da.

Florettus

Ach ich höre wol, es iſt nur eine Fantiſirung vnd Widerthon von dem Echo herrührende."

Hans Wurſt findet nun die ohnmächtige Jucunda, ruft ſie an: „Seid ihr todt?" (ad spectatores) das Menſch lieget in ultimis capris.

---

*) Das Spiel mit dem Echo, nach ſpaniſchen und italieniſchen Muſtern, kommt bis zum Ueberdruß oft vor.

Digitized by Google

Florettus klagt indeß fort:

Ach ihr Götter, erhöret doch meine Klagen!

Hans Wurst

Der todte Narr will nicht ein Wort reden.

Florettus

Ach, wehe mir!

Hans Wurst

Herre, dort liegt eine, sie siehet bald aus wie Jungfrau Jucktseuchda (Jucunda), sie kann es aber zwar wol nicht sein, denn sie ist todt vnd Jungfer Jucktseuchda war lebendig.

Florettus

Was hastu wieder vor Einfelle?

Hans Wurst

Wollet ihr es nicht glauben, gehet hin vnd redet mit jhr, da werdet jhrs wol hören, daß sie todt ist.

Floretto

Wer ist todt? vnd wo ist Jucunda?

Hans Wurst

Wenn jhr die Augen aufthetet! Sie biß euch ja bald.

Florettus

O Jupiter was seh ich? Jucunda mein Schatz, Jucunda mein Hertz! Jucunda höret jhr nicht mehr? Ewer

Digitized by Google

hertzliebſter Floretto iſt bey euch! O Pludo, haſtu derer Seele, die mein Hertz liebet, durch deinen Fuhrmann, den Carionem, in der blühenden Zeit der beſten Jugend berauben laſſen vnd alſo zu dir in den Abgrund der Hellen geriſſen? Ach was ſehe ich? was mache ich? warum lebe ich? was quele ich mich mit Worten, warumb ſtoß ich nicht das ſchwerd durch mich?"

Indem er zieht, ſpringt Hans Wurſt auf die Seite und ſchreit auf, Floretto fährt fort, zu verzweifeln, ruft „Welt hiermit Ade!" und will ſich erſtechen. Hans Wurſt ſchreit wieder auf, da hält Floretto inne.

„Doch muß ich noch zuletzt deine verblichnen Lippen nach Luſt vnd Begierde küſſen, weil ich derſelben nicht im Leben nach Herzensluſt habe theilhafftig werden können." (Küſſet ſie.)

Jucunda richtet ſich auf*).

„Was vor Lieblichkeit empfinde ich, vnd wie geſchieht mir?

Hans Wurſt (ad spectatores)

Sehet, was iſt das?"

Die Entzückung der Liebenden geht nun in zärtliche Liebkoſungen aus, während welcher Hans Wurſt ad spectatores ſpricht: „Höret vnd ſehet doch nur, ihr Jungfrawen vnd jungen Geſellen vnd merket wol dieſes Exempel: was

*) Auch die Auferweckung durch Küſſe wiederholt ſich öfter.

Digitized by Google

das Hertzen für eine Krafft! Pfui ihr kohlweissen, Fingerdick hinter den Ohren schalkhafftigen Dörens! wehret euch nicht so, wie jhr zu thun pflegt, lasset euch nur wacker hertzen. Rucket die Goschen fein hart hin, wann euch der schoßhafftige Galan ein Schmätzigen darauff geben will, sehet jhr es doch, was es für Krafft hat. Sie, die Jungfraw war todt, der Kuß machet sie wieder lebendig, da sie das Maul auff seinem befandt, ich meine sie kunnte nach Luft schnappen. Versuchet es nur alle, die sich noch zur Zeit dafür gescheut; wann es nit wol thut, so saget mirs wieder."

Florettus

Nun wolan, weil es die Götter also gefüget, daß wir dieses Ortes zusammen kommen, haben wir uns billig zu frewen. Will derowegen, sobald wir nach Dolona kommen, Curirer per Posta nach Malocos zu meinem Herren Vater schicken, daß jhm solche Frewde avisiret werde, damit derselbe praeparasi zu vnserm Beylager mache vnd also wir den gewünschten Zweck vnsrer Liebe genießen mögen. Du Hans Wurst, verkündige du vnser gehabte Frewde zu Dolona.

Hans Wurst

Ich sol nun auch eine Klunte nehmen, juch ho ho!

Florettus

Hertzlieb, sie folge mir.

Digitized by Google

Jucunda

Hiermit caſſire ich alles Vnglück vnd alle verliebte Herzen folgen mir ſo nach.

Gehen hertzent alſo vom Plan."

So waren dieſe Schauſpiele beſchaffen, welche die allgemeinſte Senſation erregten, nach dieſem Maaßſtabe haben wir den deutſchen Geſchmack des ſiebzehnten Jahrhunderts zu meſſen. So ſah der Luſtigmacher aus, der länger als hundert und funfzig Jahre ſeine Bühnenherrſchaft in Deutſchland behaupten konnte; es ſind nur noch wenig Züge dem Umriſſe ſeiner Perſönlichkeit hinzuzufügen.

Daß der Pickelhering oder Hanswurſt dieſelben Reden und Späße oft wieder anbrachte, habe ich ſchon erwähnt, die Betheuerung z. B. „bei dem Höchſten, der dem andern die Schuhe putzet," liegt ihm immer im Munde. Gewiſſen Späßen, welche noch in Mitte des vorigen Jahrhunderts von Luſtſpielen benutzt worden ſind, begegnen wir ſchon hier. So probirt der Spaßmachter eine ihm aufgetragene Beſtellung mit allen Reverenzen und lächerlichen Ungeſchicktheiten, vor einem aufgeſteckten Stock, einer Mütze oder dergleichen. Einen abzugebenden Liebesbrief ſucht er unter tauſenderlei Papieren, die er aus den Taſchen, dem Hute und den Schuhen hervorholt: ein Geldgeſchenk muß er ſich wohl aus funfzig Papieren herauswickeln u. ſ. w. Dergleichen Einzelſpäße ließen ſich

Digitized by Google

dann bequem an verschiedenen Orten verwenden, sie wurden, da sie zum Theil nur pantomimisch waren, auch oft während einer ernsthaften Scene angebracht, um das Publikum immer mit dem Possenreißer zu beschäftigen.*) Sie sind, in Folge des italienischen Einflusses einer späteren Periode, bei uns unter dem Namen Lazzi bekannt, in ihre Kathegorie gehört auch das lächerliche Stolpern, Fallen, Stoßen, das vielartige Prügeln u. s. w., das wir uns in reichlichem Maaße als Eigenheiten der alten Possenreißer zu denken haben.

Daß gegen rohe und schmutzige Scherze das Publikum nicht empfindlicher geworden war, als es bei den Fastnachtspielen gewesen, bewies die stete Wiederkehr von Scenen, wie jene, in welcher Hans Wurst mit dem Uringlase von seinem liebeskranken Herrn zum Doctor läuft, es unterweges fallen läßt, aber auf die glückliche Auskunft geräth: das Verschüttete aus eignen Mitteln wieder zu ersetzen. Oft aber scheint dennoch unbegreiflich — wir mögen uns den Zustand der Sitte jener Zeit noch so roh denken — wie es möglich gewesen, daß Frauen und Mädchen unter den Zuschauern, bei der grenzenlosen Frechheit und verbuhlten Lüsternheit der

*) Shakespeare schon nannte es „schändlich und Beweis eines jämmerlichen Ehrgeizes von dem Narren, der das thut", dennoch geschieht es bis auf den heutigen Tag.

Digitized by Google

Scenen haben ausdauern können, welche der Pickelhering oder Hanswurst mit seiner Frau oder der Zofe spielte; die pöbelhaften Reden und schamlosen Handgreiflichkeiten übersteigen allen Glauben. Daß die Frauenrollen nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt wurden, mindert allerdings die Verletzung der Weiblichkeit, mußte aber andrerseits durch den widrigen Eindruck überwogen werden: Knaben solchen Unfug mit dem Geschlechtsverhältnisse treiben zu sehen. Genug, das ganze theatralische Leben in Deutschland, bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, läßt uns auf einen wahrhaft brutalen Zustand des Geschmacks und der Sitte schließen.

Daß der Hauptlustigmacher nicht der einzige war, versteht sich von selbst, die leichtfertige Geliebte oder zänkische Frau stand ihm immer zur Seite, und der gefoppte Alte, der Ehemann, der alte Buhler oder Hahnrei rundet den Kern des komischen Personals ab. Von diesem wurden die kleinen Singecomödien, oft ohne weitere Hülfe gespielt, auch sogenannte Aufzüge, musikalische Zwischenspiele, welche zwischen den Acten der Tragödien aufgeführt wurden, um das Publikum wieder zu erheitern*). Ueberdies waren den meisten ernsten Stücken

*) In diesen Singecomödien wechselte man mit der Zeit, mit den Melodien, weil eine einzige zu große Monotonie erzeugte,

Digitized by Google

schon possenhafte Scenen eingewoben, und wo das nicht der Fall, füllte der Lustigmacher nicht nur die Pausen der Zwischenacte, sondern auch auffallend große Zeitsprünge der Handlung inmitten des Actes, durch improvisirte willkürliche Possen aus. Man findet dann im Text die Bemerkung: „allhier agirt Pickelhering."

Eine halb pantomimische Scene im König Montalor läßt uns auf die Art dieser Pickelherings-Actionen schließen.

Der König hat Schampitasche mit Rosine verheirathet und ihm versprochen, nach der Geburt seines ersten Kindes ihm tausend Thaler zu schenken. Schampitasche setzt nun seiner Frau, das ganze Stück hindurch, zu, sie solle in aller Geschwindigkeit ein Kind bekommen und ihm die tausend Thaler schaffen. Sie beruhigt ihn endlich, er solle seinen Willen haben, und mitten in die schaurigsten Scenen, wo mit Leichen und abgeschlagenen Köpfen gespielt wird, fällt nun folgender Auftritt:

„Schampitasche bringt einen großen Jungen in ein Tischtuch gewickelt, als ein Kind getragen, singt:

---

d. h. wenn die eine lange Zeit regiert hatte, fing man eine andre an und dann wieder eine andre. Daß aber jede einzelne Person ihre eigne Weise haben könnte, darauf kam man immer noch nicht.

Digitized by Google

Ach! Ach! Ach! Der liebe Gott
hat mir ein Kindchen geben
Ach! Ach! Ach!

Setzt ſich nieder, nimmt daſſelbe, chiſchels vnd ſchieſſels wol, vnd hat wunderliche Geberden mitte, welches man alſo nicht vorſchreiben kann, denn ein jeder, der ſolches Agiret, wird ſelber nachdenken können, wie mit einem Kinde zu ſpielen. Letztlich ruffet er:

Roſina! Frawe! Frawe!

Roſina:

Was wollt ihr dann nun haben?

Schamb:

Ey du liebe Frawe bringe doch einen Napp voll Muß her, daß ich meinem Kindgen was zu eſſen gebe.

Roſina holet und bringet Mus, welches Schambitaſche dem Jungen mit einem großen Löffel einſtreichet, ſo lange es freſſen kann, letztlich das ganze Geſicht mit Muß beſtreicht. Wann das Muß alle, gehet Roſina abe, da muß der Junge hernach kreiſchen, biß er ihm letztlich entleufft. Alſo gehende lauffen ſie beyde vom Platze."

Auch dieſe Scene gehört in das Gebiet der ausgeführteren Lazzi, und wir ſehen, daß, wie der Spaßmacher ein durchaus unentbehrliches Ingredienz einer jeden theatraliſchen Ergötzlichkeit war, man ſeiner Willkür auch faſt ungehindert die Zügel überließ.

Zur Vervollſtändigung unſrer Anſchauung vom Bühnenzuſtande dieſes Jahrhunderts, noch Einiges.

Digitized by Google

Die Bühne war, wie aus allen Stücken deutlich hervorgeht, ein bloßes erhöhetes Podium, ohne Vorhang und Decorationen, nur mit Teppichen verhangen.*) Dieselbe Einrichtung, welche auch in Paris von der Gesellschaft der Comédiens eingeführt worden war. Die Gardine des Hintergrundes ließ sich in der Mitte öffnen und zeigte einen zweiten verhangenen Raum, als das Innere eines Hauses oder Zimmers. Das war der ganze scenische Apparat. Die enormen Sprünge, welche in den Stücken noch immer in Raum und Zeit geschehen, verursachten daher keine Verlegenheit. Die weitesten Reisen wurden noch immer dadurch angedeutet, daß die Schauspieler von einer Seite ab und von der andern wieder auftraten; sie sagten dann: nun bin ich hier im Walde, oder in der Stadt u. s. w., damit war der Zuschauer orientirt. Z. B. Gleich nachdem der junge Fortunat den Sultan betrogen hat, tritt er wieder auf und sagt: er sei nun 60 Jahr alt geworden und fühle sich sterbend. Das Drama verfuhr immer wie die Erzählung, die Alles bis auf die interessanten Momente überspringen darf.

Der Musik bediente man sich auf mannichfache Weise. Oft wenn die Pickelheringspiele in Zwischenacten nicht

*) Als der verlorne Sohn von Haus zu Haus betteln geht, antworten ihm die Leute aus den Häusern, nach der Anmerkung „unter den Tapetichten hervor."

Digitized by Google

angemeſſen ſchienen, wurde Inſtrumentalmuſik gemacht. Zwiſchen dem vierten und fünften Act im König Montalor z. B. heißt es: „Hier muß eine ſtille Muſic gehalten werden, anſtatt der Nacht, weil ſich ſonſt nichts wol will agiren laſſen. Alſo daß Muſic dieſe Scena erfüllet.“ Auch zweiſtimmige Lieder wurden in den Zwiſchenacten geſungen, die ſammt den Noten bei den engliſchen Comödien abgedruckt ſind. Oft aber dient die Muſik auch den ſceniſchen Vorgängen. Im Fortunat, da Andaloſia den Schlaftrunk von der Prinzeſſin erhält, heißt es: „jetzt fangen ſie an zu geigen“ und bis er nun eingeſchlafen, der Zauberſeckel ihm entwendet worden iſt, er wieder aufwacht, ſeinen Verluſt entdeckt, in Verzweiflung geräth und nun ſelbſt der Muſik Schweigen gebietet, „wird ſubmiſſe muſicirt.“ Wir ſehen hier auch ein melodramatiſches Element ſchon benutzt.

Im Coſtüm war das Theater durch die Berufscomödianten ſo wenig, als im Decorationsweſen vorgerückt, obwohl die Aufmerkſamkeit darauf, als ein wichtiges Hülfsmittel der mimiſchen Darſtellung, unverkennbar iſt. Sowohl in den engliſchen Comödien als in Ayrers Stücken, die wir in der erſten Hälfte des XVII. Jahrhunderts als zum Repertoir der Wandertruppen gehörig zu betrachten haben,*) finden ſich mehrere Vorſchriften über die Klei-

*) Ganz neuerdings iſt in Nürnberg ermittelt worden, daß Ayrer i. J. 1605 geſtorben.

Digitized by Google

dertracht und ihren Wechsel, um veränderte Zustände anzudeuten: Es heißt von den Personen: sie erscheinen „in Bauerskleidern, in fürstlichen, in zerrissenen, in heidnischen Kleidern u. s. w. Von der Venus sagt Ayrer „sie geht ein mit bloßen Hals vnd armen, hat ein fliegents gewand vnd ist gar Göttisch gekleit.“ Daß die Tracht der Zeit fortdauernd das Wesentliche des Theatercostüms hergab, dürfen wir nicht vergessen.

Das Costüm des Possenreißers — wenn er als solcher und nicht wie oft in andrer Gestalt, als Hirt, Bauer, Hofmann, Henker u. s. w. erschien — hatte etwas Matrosenartiges, war also wohl ursprünglich das des holländischen Pickelherings. Schnallenschuhe, weite offne Beinkleider von gelber Farbe, die fast bis zum Knöchel herabreichten, an den Seiten mit einem gezackten grün oder blauen Streifen, eine offne hochrothe Schooßjacke, über die grüne oder blaue Weste, einen Ledergurt, vorn mit einer Schnalle oder einer großen Schelle und einen breiten runden Hemdkragen. Der graue Hut auf entweder kurzgeschorenem Kopf oder hoch auf dem Scheitel zusammengebundenem langem Haar. Das hölzerne Narrenschwerdt steckte im Gurt.

Die Summe all dieser Angaben mag uns die Theaterpraxis versinnlichen, welche die Berufscomödianten in Deutschland einführten. Sie trug die Erbsünde des Standes: Die Sucht zu gefallen, ganz offen an der Stirn, ging auf ihren Zweck: zu erschüttern oder zu beluſti-

Digitized by Google

gen; geradenweges los, unvermittelt und unveredelt; ja verschmähte kein Mittel dafür.

Dann aber tritt uns auch daraus eine totale Verwandlung des Verhältnisses zwischen Dicht- und Schauspielkunst entgegen.

Im Mysterium sowohl als in dem ausgebildeten Bürgerspiele war die Schauspielkunst immer noch wenig mehr als das Organ für das Dichterwort, Figurant der sichtbaren Vorgänge gewesen, jetzt trat die Schauspielkunst selbständig hervor und nahm ihre Stelle als Vertreterin der ganzen dramatischen Kunst mit voller Verantwortlichkeit ein. Sie unterwarf sich dem Dichterworte nicht mehr unbedingt, sie modelte es eigenmächtig, je nach ihren Fähigkeiten und Bedürfnissen, denn ein gesunder Instinkt sagte ihr, daß es vor allem auf eine innere Uebereinstimmung zwischen Wort und Darstellung ankomme. Wurde nun auch dadurch der Ausdruck roh und platt, oder voll ungeschickter Förmlichkeit, ja darf man diesen Entwickelungsmoment selbst geschmackverderblich nennen, so bezeichnet er dennoch einen Riesenschritt in der Entwicklung unsrer Kunst. Was ihr vor Allem noth that, tritt hier hell ins Licht und Alles andere dagegen zurück. Die frische Kraft lebendig menschlicher Zustände — wenn auch übertrieben und gemein, ungehobelt und geschmacklos vorgetragen — machte sich als das Wesen der Schauspielkunst freie Bahn. Sie lernte hier den ganzen Umfang ihrer Kräfte und Hülfsmittel kennen, sie wurde

Digitized by Google

mit Gewalt ihrem dumpfen, eingeschränkten Zustande entrissen.

Und selbst jenes Jagen nach drastischen Effekten, ging es nicht aus dem — wenngleich bis jetzt auch nur instinktlichen Verlangen hervor: die Eindrücke bis zur stärksten Sympathie, wie mit unmittelbar gegenwärtigen Vorgängen, zu steigern, also den eigentlichen dramatischen Lebenspunkt zu treffen?

Daß es die Fortschritte des englischen und holländischen Theaters waren, welche die deutsche Schauspielkunst sich aneignete, zeugte von sehr gesundem Takt. Sie traf hier auf die verwandten germanischen Elemente, die mittelalterliche Kunst schon von neuem Geiste durchdrungen. Nichts war ihr hier fremd, das Eigene nur praktischer ausgeprägt. Wohl mit Recht sagt Tiek: daß der Gedanke uns rühren kann, wie schon damals Deutschland der Berührung mit dem größten dramatischen Dichter, mit Shakespeare, so nahe, der Weg schon gebahnt war, das Größeste und Edelste sich anzueignen. — Daß die Zeit dafür nicht reif war, erwies sich selbst in England, wo Shakespeares Gedichte bald nach seinem Tode der fremdländischen Manierirtheit Platz machen mußten, gewiß aber ist, daß, wenn in Deutschland nach den Zerrüttungen des dreißigjährigen Krieges eine wahrhaft nationale deutsche Poesie möglich gewesen wäre, sie in der Schauspielkunst so frische Jugendkraft, so durchaus nationale Stimmung ge-

Digitized by Google

funden hätte, um die lebendigste Sympathie zu wecken und ihr die größten Triumphe zu bereiten.

War doch das Publikum schon von diesen Schauspielen in englischer Manier so hingerissen, daß sie der dramatischen Kunst selbst mitten in den Verwüstungen des Vaterlandes noch ein lebendiges Interesse erhielt.

Wie leicht diese Comödiantenbanden sich in Deutschland recrutiren konnten, ist uns aus dem Verlauf der Geschichte bekannt genug. Knaben, Jünglinge und Männer waren durch die Schul-, Universitäts- und Bürgercomödien geübt, Lust und Talent erweckt, und so fehlte es denn nicht, daß schon in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, schon bevor die besprochenen Comödien und Tragödien im Druck erschienen, die Wandertruppen sich ansehnlich vermehrt und vervielfacht hatten.

Vornehmlich war es die academische Jugend, die sich, gelockt von dem Beifalle und der Aufnahme, welche die englischen Comödianten an Höfen und in Städten fanden, gereizt von dem Anscheine eines fesſellos poetischen Wanderlebens und dem Zauber der Bühnenthätigkeit, sich diesen Truppen am schnellsten anschloß. Waren die Studenten doch schon geübt, hatte das umherziehende Leben doch für sie nichts Entwürdigendes, denn der fahrende Schüler war ein, von der Gesellschaft anerkannter Stand. Und erschien es nicht sogar vornehmer, als an-

Digitized by Google

gestaunter Bühnenheld Gaben einzufordern, als sie durch gelehrte Brocken und lateinische Verse zu erfechten? Ja, war es nicht dem eigenthümlich deutschen Studentenwesen, das sich in phantastischen Zuständen von dem wirklichen bürgerlichen Leben abzusondern liebt, so ganz angemessen, diese poetisch isolirte Welt im Bühnenleben zu suchen? Gewiß, es kann nicht auffallen, daß die am meisten bekannt gewordenen Schauspielertruppen des siebzehnten Jahrhunderts fast ganz aus Studenten bestanden und daß darüber der Name der englischen Comödianten sich nicht lange erhielt; um so mehr als bei diesen Studententruppen sich eine Rückkehr zu den gelehrten und moralischen Tendenzen wieder geltend machte.

Die Truppen wurden von Prinzipalen geführt, welche Besitzer des theatralischen Apparates, Inhaber der nöthigen Privilegien waren, die Gesammtthätigkeit regelten und daher auch Comödiantenmeister genannt wurden.

Der erste dieser Prinzipale, welcher bekannt geworden ist, war ein gewisser Treu. Er besuchte Berlin von 1622 bis 1625 mehrere Male, und einer seiner besten Schauspieler soll der nachmalige dänische Hofprediger Lassenius gewesen sein.*) Aus Studenten bestanden auch die Truppen des gekrönten Poeten von Sonnen-

*) Gervinus widerspricht dieser allgemein verbreiteten Angabe, indem Lassenius erst 1636 geboren sei.

Digitized by Google

hamer, so wie Karl Pauls, der eines Oberstleutnants Sohn und besonders bemüht gewesen sein soll, die Possenspiele zu verdrängen und Uebersetzungen einzuführen. Der Hamburger Pastor Rist, dieser fruchtbare Comödienschreiber, berichtet: daß, 1646 Andreas Gärtner mit seinen, gelehrten und wohlgeschickten Studenten von Königsberg nach Hamburg gekommen sei und so viel Beifall gefunden, daß als er sich nach Danzig zurückgewandt, man ihm den Schauplatz für seine Wiederkehr offen erhalten habe. Recht charakteristisch war die Erscheinung einer Studententruppe, welche 1648 zu Mainz in einer Bude unter ihrem Prinzipal Schneider spielte. Dieser schrieb sich „Magister Sartorius, Präses und Herzog Thaliens" und seine Schauspieler nannten sich „Parnaßbrüder, auch Emporiumssassen." Sie spielten Schäferspiele und geistliche Stücke aus dem alten Testamente und den Evangelien, und geriethen um der letzteren Gattung willen mit den Jesuiten in Streit, weil diese sich das Monopol der geistlichen Spiele anmaßten, und richtig die Vertreibung der rivalisirenden Studententruppe aus der Stadt durchsetzten. Im Jahre 1660 erschien wieder eine Gesellschaft von Studenten in Berlin, geführt von Karl von Zimmern.

Dies waren die Truppen, welche die Schauspielkunst in geachteter Erscheinnng durch die Stürme des dreißigährigen Krieges hindurch retteten. Man darf aus der

Digitized by Google

Weise, in welcher ihrer gedacht wird, entnehmen, daß Geist und Frische, neben einer gewissen gelehrten Ehrbarkeit, ihnen Achtung und Antheil verschaffte. Der lange Krieg hatte nicht viele Truppen aufkommen lassen, ihre Erscheinung war immer noch etwas Festliches, ein von Stadt zu Stadt verpflanztes theatrum academicum, das mehr aus Lust an der Sache, denn des Erwerbes wegen wanderte.

Für die Schauspielkunst war es schlimm, daß diese Studentengesellschaften zu oft in ihren Gliedern wechselten, je nachdem die jungen Leute dazu und davon gingen. Ein kurzes Wanderleben mit den Comödianten scheint bei der academischen Jugend damals beliebt gewesen zu sein, um den jungen Most poetischer Begeisterung ausbrausen zu lassen. Daher konnte aber, was an Geschicklichkeit von Einzelnen erworben wurde, nicht in der Genossenschaft feste Wurzeln fassen zum Fortwachsen. Als nach Beendigung des Krieges die Zahl der Truppen wuchs, war für das Gedeihen der Schauspielkunst noch weniger gesorgt. Die niederen Lockungen für die Schaulust, die Seiltänzer-, Schwerdt- und Balancirkünste, das Taschenspieler- und Bänkelsängerwesen behauptete seine uralte Vermischung mit dem Comödienspielen. Klopffechter, Spatonschläger, Luftspringer und Feuerfresser waren unter den ersten Liebhabern und Helden dieser Banden zu finden, und diese Mischlingskünste wurden mit Verzerrungen und Fratzen, mit marktschreierischen

Digitized by Google

Ankündigungen des kapriolenſchneidenden Pickelherings an Mann gebracht. Einzelne ſolcher Prinzipale durften es ſich ſchon zum Ruhm rechnen, aus ihrer Praxis dergleichen verbannt zu haben. So macht Andras Pandßen 1666 in einer Supplik um Spielerlaubniß, ins Beſondre geltend, daß er ſeine „ſowohl Geiſt- als Weltliche Nützliche Comödien und Tragoedien ohne Jacktantz und üppigen Ruhm halte.“

Noch ſind die Nachrichten über die früheſten Wandertruppen ſpärlich aufgedeckt, um ſo mehr muß hier den dankenswerthen Mittheilungen Schlagers, aus dem Wiener Magiſtrathsarchive, Raum gegeben werden, weil aus ihnen doch entnommen werden kann, welch eine hübſche Anzahl von Comödiantentruppen bald nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges Deutſchland durchzogen und welches ihre Phyſiognomie und ihre Aufnahme war.

1653 ſpielte in Wien ein Prinzipal Johann Faſteyer, der ſich Comödiant von Kaſſel nannte, in einer Bude. (Hütte nannte man ſie dort.) 1658 und 59 der Komödiantenmeiſter Hans Georg Eckher von Dresden mit ſeiner Compagnie hochdeutſcher Comödianten „etliche ſchöne neue Comödien“ im Boyerſchen Ballhauſe, wobei wir auch etwas über die Eintrittspreiſe erfahren. Man zahlte „6 Kreuzer zu ebner Erdt und 6 mehr auf der Bünne.“ In demſelben Jahre erſchien Joſeph Jori mit engliſchen und churheidelberger Comödianten, und Kaiſer Leopold I., ein großer Thea-

Digitized by Google

terfreund, ließ im Fasching auf seine Kosten ein Comödienhaus für deutsches Schauspiel auf dem Reitplatze erbauen. 1663 und 64 spielten die Insbruggerischen Comödianten und 1670 hatte man schon die türkische Belagerung so weit verschmerzt, um wieder einen Prinzipal Jakob Kühlmann, später auch sächsische Comödianten zuzulassen.

Im Jahr 1671 suchte ein Wiener Bürger, der Hofkapellist Hüttler, schon einen fortlaufenden Erwerb auf Schauspielvorstellungen zu gründen, die er in seinem Ballhause „mit capablen Leuten, alletags andren Historien und mit saubren romanischen Khlaidern" zu geben versprach. Das Unternehmen hatte keinen Fortgang, denn so groß auch die Beliebtheit der Schauspielkunst schon geworden war, sie blieb noch immer, wie wir auch an der periodischen Erscheinung der Comödianten, selbst in der Kaiserstadt wahrnehmen, zu einem ausnahmsweisen Vergnügen aufgespart.

Daß von diesen süddeutschen Wandertruppen keine Förderung der Kunst zu erwarten, daß sie sich ganz und gar zum Dienst der Volksbelustigung hingaben, beweist uns die spätere, genauer bekannte Periode des Wiener Theaters. Alle Hoffnungen des Fortschrittes ruhten auf den Studententruppen Norddeutschlands; aber wie

*) In diesem Hause stürzte während einer Vorstellung eine Gallerie ein, und tödtete drei Damen vom Hofe; kaum entging der Kaiser gleichem Loose.

Digitized by Google

viel ſtand auch dort einer gedeihlichen Entwicklung entgegen!

Der Antheil der Höfe war durch den Krieg gelähmt worden, er beſchränkte ſich auf Ertheilung des Prädicats: Hofcomödianten an einzelne Banden und auf Zulaſſung ihrer Spiele bei Carnevalsbeluſtigungen oder beſondren Feſtlichkeiten, wonach ſie dann ihrem Wanderleben wiedergegeben waren. Das Patent als Hofcomödianten gab ihnen freilich Befugniß, im ganzen Lande des Fürſten ihre Kunſt zu treiben, diente ihnen auch in fremden Städten zur Empfehlung, aber einen veredelnden Einfluß äußerte dies Protektorat um ſo weniger, als unter den Beluſtigungen, welche dafür gefordert wurden, die Gaukler-künſte weſentlich mitzählten. In dieſen erzeugten obenein ausländiſche Banden, von Franzoſen und Italiänern, eine gefährliche Concurrenz.*)

Den ernſteren Beſtrebungen der Studententruppen begannen, bei ihren ſelbſtverfertigten Stücken, Cenſurſchwierigkeiten entgegenzutreten. So erhielt 1662 der

*) Ein Franzos Namens Rabel tanzte mit ſeinen Conſorten am 17ten Juni 1630 im vordern Schloßhofe zu Dresden vor der Frau Churfürſtin auf der Leine und agirte darauf Comödie, wofür er 15 Thlr. erhielt. 1668 erhielt ein Italiäner, der Pulcinella Stefano Landolfi ein Patent: mit ſeiner Bande in Sachſen agiren zu dürfen. Dies war vermuthlich die erſte, welche in Norddeutſchland die Aufmerkſamkeit auf das Stegreifſpiel, die comödia dell'arte lenkte.

Digitized by Google

Dresdner Magistrat vom Churfürsten einen Verweis, daß er Studenten erlaubt hatte auf dem Gewandhause eine Comödie zu agiren, welche das Consistorium gemißbilligt. Das Stück war eine Moralität, voll symbolisch allegorischer Personen und führte den allerdings bedenklich freisinnigen Titel: „Die Gleichförmigkeit des seligmachenden Glaubens.“ Das Consistorium nahm die Sache wichtig genug, dem Churfürsten das Stück sammt einer sehr voluminösen dogmatischen Kritik einzureichen.*)

Und hier rühren wir zugleich an die wichtigste Ursache, warum die Schauspielkunst keine wesentlichen Fortschritte machen konnte. Es fehlte ihr an einer geachteten dramatischen Literatur, die sie in Ansehn setzen und gegen Anfechtungen sicher stellen konnte; sie sah sich von der Dichtkunst völlig im Stich gelassen.

Der dreißigjährige Krieg hatte Bürger- und Schulcomödien unterbrochen, zum Theil für immer zerstört, damit war auch der lebendige Zusammenhang zwischen den Dichtern und der Bühne aufgeboben. Volks- und Schuldichter hatten sonst den Zweck ihrer Arbeit: die Aufführung, hatten Bühne und Personal immer vor Augen gehabt; das hatte nun aufgehört. Die vorübergehende Erscheinung der Wandertruppen vermochte der Bühne keine Dichter zu gewinnen, keinem dauernde Kunst-

*) Das sächsische Staats-Archiv bewahrt das interessante Aktenstück.

Digitized by Google

erfahrung zu geben; ihre volksthümliche Rohheit ſchreckte wohl auch die gelehrte Vornehmheit zurück, kurz der Riß zwiſchen der Dicht- und Schauſpielkunſt ſollte ſich gerade hier am ſchroffſten erklären, wo es am meiſten zu bedauern war.

Die Periode der neuern deutſchen Dichtkunſt begann, die ſchleſiſchen Dichterſchulen erſtanden mitten in den Bedrängniſſen des Krieges. Martin Opitz*), dem die Sprache ſo viel an Würde, Kraft, Anmuth und Freiheit verdankt, bemächtigte ſich auch der dramatiſchen Form, aber — was konnten ſeine und ſeiner Nachahmer Ueberſetzungen der römiſchen und griechiſchen Muſter der deutſchen Bühne, was der deutſchen Schauſpielkunſt nützen? Ja er warf ſogar das Gewicht ſeines Talentes in die Wagſchale der gefährlichen Nebenbuhlerin, welche um dieſe Zeit dem Schauſpiele in der Oper erſtand. Seine Ueberſetzung der „Daphne“ von Rinuccini eröffnete 1627 den Opernreigen und gab den Dichtern ein nur zu willig befolgtes Beiſpiel: der Volksbühne gänzlich den Rücken zu kehren und ſich der fremdländiſchen Liebhaberei der Höfe dienſtbar zu machen.

Was half es der Schauſpielkunſt, daß Andreas Gryphius**), mit kräftigerem und erhabenerem Sinne, als dramatiſcher Originaldichter hervortrat? Auch er

*) 1597 — 1639.

**) 1616 — 1664.

verschmähte die Fortbildung unsrer volksthümlichen Kunst. Wie Opitz, an holländischen Mustern des Heinsius und Vondel, an französischen der Vor-Corneilleschen Epoche und der lateinischen des Seneca gebildet, schuf er eine glanzvolle Rhetorik, eine pomphafte mit dem Ungeheuren und Unerhörten spielende Sprache, aber — keine lebendige Handlung, keine lebendigen Menschen. Gervinus schildert den Gegensatz, in dem seine Dramen zu denen der englischen Comödianten und Ayrers standen: „Dort ist alles Materie, hier Form; dort Thatsache und Scenenwechsel, hier Raisonnement und Einheit; dort ist alles Schauen, hier Hören. Für das Gemeine bietet er freilich das Erhabene, für das Pöbelhafte das antik Gebildete, aber durch die Entfernung aller Handlung, oder auch der Seelenkämpfe, mangelt auch das Interesse." Und Tieck weist nach, wie des Gryphius Hauptsorge sei: „Die verwickelte Begebenheit nach seiner gelernten Regel in den Raum von wenigen Stunden zu beschränken, die Allegorie und Moral recht hervorzuheben und die Situationen seiner Personen als moralische und psychologische Prozesse zu benutzen, indem jede in gewählter, oft schöner, meistentheils energischer Sprache ihren Zustand weitläuftig malt, ihre Empfindungen rechtfertigt und gründlich den Mitredner widerlegt und bekämpft."

Was sollte die lebendiggewordene Schauspielkunst mit solchen gelehrten Gedichten anfangen? Konnte man

Digitized by Google

verlangen, daß die Bühne, welche auch mit den engli=ſchen Comödien noch ganz auf mittelalterlichem und deut=ſchem Boden ſtand, ſich einer Poeſie in die Arme werfe, welche ſich von allen nationalen Wurzeln losriß und obenein ſtatt des dramatiſchen Lebens nur prächtige Re=den voll gelehrter, politiſcher und moraliſcher Raiſonne=ments brachte? Alle Geiſtererſcheinungen, alle dargeleg=ten Blut= und Gräulthaten des Gryphius regten das theatraliſche Intereſſe nicht an, weil kein lebendiges Auf=einanderwirken der Perſonen Statt fand.

Die leidenſchaftliche Gluth und Ueberkraft der Sprache konnte der damaligen Schauſpielkunſt wohl willkommen ſein; Tiraden wie dieſe z. B.:

„Du ſchwefelichte Brunſt der donnerhaften Flammen,
Schlag' los, ſchlag' über ſie, ſchlag' über uns zuſammen!
Brich Abgrund, brich entzwei, und ſchlucke, kann es ſein,
Du Kluft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein!"

noch aber war die Schauſpielkunſt zu jugendfriſch und ſinnlich, um ſich ſelbſt an die glänzendſte Rhethorik hinzu=geben; noch mußten ihre halbertemporirten rohen, aber lebendig bewegten Dramen ihr lieber ſein als der mono=tone Pomp endloſer Reden.

Das Gryphius Schimpfſpiele: „Horribilicribilifax" worin zwei bramarbaſirende, in allen Sprachen kauder=welſchende Soldaten lächerlich gemacht werden — Figu=ren, die in dem langen Kriege bekannt geworden wa=ren — und „Peter Squenz," eine ausführliche Behand=

Digitized by Google

lung des Rüpelspieles aus Shakespeares Sommernachtstraum, waren von populärerer Wirkung, und gewiß haben die Wanderbühnen sie aufgeführt; aber auch sie hatten zu große Breite der Ausführung und mußten gegen die plumpste Burleske aus dem Vorrathe der Comödianten auf der Bühne ermüdend erscheinen. Dargestellt sind des Gryphius Stücke alle worden, meistens aber von Dilettanten und Schülern oder nur bei festlichen Anlässen; daß sie auf dem Repertoir der Wanderbühnen Platz gegriffen hätten, davon fehlt uns jede Spur.

Mit seines namhaftesten Nachfolgers, des Caspar Lohenstein*) Gedichten war das ausgemachter Weise nicht der Fall; Gervinus sagt: nur einige derselben seien von Freunden des Dichters dargestellt worden. Lohenstein überbot, bei ebenso großem Mangel dramatischer Bewegung, seines Vorgängers Schwulst der Rede und die Gräuel der Vorgänge bei weitem. Gervinus nennt seine Epicharis eine Mördergrube und einen Richtplatz, und in andern Stücken, wie in der Agrippina, häufen sich obenein die Anstößigkeiten bis zu widriger Schamlosigkeit. Wir sehen die Rohheit und Gemeinheit der Ayrerschen und englischen Stücken bei Lohenstein nur in kalter, gelehrter Hülle. Sogar die Sprache ist herabgestiegen und geht nach dem Muster des Marini in ge-

*) 1635 — 83.

Digitized by Google

ſuchten Bombaſt auf. Ein paar Beiſpiele aus ſeinem zahmſten Stücke, Ibrahim Baſſa:

„Ein reger Heldenmuth,
Dem die Geburts-Art ſelbſt, die frohe Tugend-Gluth
Hat würklich eingepflanzt, den nur frembd Mißbegönnen,
Und hefft'ge Leidenſchaft und Antrieb ärgern können,
Kehrt auf den guten Weg in einem Augenblick,
Wenn nur ein Tugend-Funk ihn leitet, ſtracks zurück."

Ein anderes:

„O hätte je mein Blut des Sinans Durſt geſtillet!
O hätt' ich meine Seel' im Würgen ausgebillet!
O wär' ein gifftig Pfeil durch Lung' und Herz geſchlippt!
O hätt' ein Perſiſch Beil mir Hals und Stirn zerkippt!"

Konnten die Schauſpieler aus ſolchen Gedichten auch nur einen friſchen Athemzug für Menſchendarſtellung ſchöpfen? Gewiß, es zeugt von einem ebenſo richtigen nationalen als künſtleriſchen Inſtinkte, daß die Schauſpielkunſt ſich von dieſer ausländiſch zugeſchnittenen Literatur — ſo großen Beifall ſie auch fand — nicht verführen ließ, das kaum gewonnene dramatiſche Leben ihrer volksthümlichen Bühne dafür aufzugeben.

Es ſtellt ſich bei dieſen ſchleſiſchen Dichterſchulen ein ganz umgekehrtes Verhältniß zu den Stücken der engliſchen Comödianten heraus. Dieſe haben für die Literaturgeſchichte wenig Bedeutung, für die Schauſpielkunſt eine ſehr große, und die ſchleſiſchen Dichter, für die Literatur von großer Wichtigkeit, ſtehen in keinem unmittelbaren Zuſammenhange mit der Schauſpielkunſt.

Digitized by Google

Hier tritt die ausgesprochenste Trennung des gelehrten vom volksthümlichen Drama ans Licht.

Die Dichter gingen auch übrigens nur auf literarische Geltung aus. Durch die Lectüre, im Kreise der Gebildeten und Gelehrten mit Gedanken, schöner Form und Regelrichtigkeit zu wirken, darum war es ihnen zu thun. Die ursprüngliche, natürliche Bestimmung des Drama's: der Schauspielkunst zu lebendiger Darstellung zu dienen, war aufgegeben und das selbständige Bücherdrama förmlich eingesetzt; eine Gattung, die nur der unpraktische Deutsche aufzuweisen hat.

Vergessen wollen wir nicht, daß, wenn selbst die Dramen der schlesischen Schulen mehr dramatisches Leben gehabt hätten, die Schwierigkeit der Form schon ein großes Hinderniß gewesen wäre, sie so bald auf der Bühne heimisch zu machen. Sie führten, nach dem Muster der Franzosen, den Alexandriner ein, ein Versmaaß, das in Deutschland ganz in Vergessenheit gerathen war. Jetzt, wo die Prosa sich der Bühne bemeistert hatte, wo selbst der mittelalterliche Knittelvers schon im Verfall war und die wenigen gelehrten Dichter, welche für die Schauspieler schrieben, wie der Hamburger Pastor Rist, auch die Prosa für sie wählten, jetzt wäre es für Publikum und Schauspieler sehr schwer geworden, sich an die fremde Versprache zu gewöhnen. Denn noch waren unter den Schauspielern keine hervorragende Persön-

Digitized by Google

lichkeiten aufgetreten, welche die gemeinsamen Bestrebungen auf bestimmten Fortschritt, auf irgend ein Prinzip hingelenkt hätten; darum konnte auch das Element der gelehrten Bildung in den Studententruppen noch nicht seine volle Wirkung äußern. Das Schauspielwesen war zersplittert und zerstreut, wie sollte unter den vereinzelt abentheuernden Häuflein wohl eine Gemeinsamkeit des Kunststrebens entstehen? Neuerungen wie die Alexandrinersprache allgemein einzuführen, hätte es eines nachhaltigen leitenden Einflusses und einer tonangebenden Bühne bedurft, die noch nicht existirte. Man begnügte sich, an geeigneten Stellen die prosaische Rede mit einigen geradebrechten Alexandrinern aufzuputzen, um auch hierin dem Zeitgeschmacke zu huldigen und dabei doch die Unmittelbarkeit des populären Ausdrucks nicht aufzugeben.

Da nun aber die Schauspieler von den schlesischen Dichterschulen keinen Nutzen ziehen konnten, so blieb ihnen natürlich nichts weiter übrig, um das Neuigkeitsbedürfniß des Publikums zu befriedigen, als bei dem Verfahren zu beharren, welches die gedruckten Stücke der englischen Comödianten nachweisen, d. h. sich die Dramen des In- und Auslandes auf ihre eigne populäre Weise zuzurichten.*) Auch die alles erregenden Zeitereignisse machten sich als dramatische Stoffe geltend und reizten selbst

*) Daß dabei auch Shakespeare schon um die Mitte des XVII. Jahrhunderts auf die deutsche Bühne kam, dafür bringe ich weiterhin Beweis.

Digitized by Google

die Federn gelehrter Dichter. Eine Menge von Gelegenheitsstücken, welche durch die Vorgänge des langen Krieges hervorgerufen wurden, kamen auf die Wanderbühnen. Leider waren sie von keinem bleibenden Nutzen für das Repertoir, und die allegorischen Scheingestalten dieser historisch-didactischen Moralitäten konnten der Schauspielkunst auch kein warmes Blut geben.

Wie diese Stücke beschaffen waren, mag uns eines vom Pastor Rist, betitelt: „das Friedewünschende Deutschland" zeigen. Es wurde 1647, also während der endlosen Friedensunterhandlungen aufgeführt, wo denn die Geißelung der Zeitzustände Anklang genug gefunden haben muß.

In dieser historischen Moralität erscheint das „alamodische Deutschland" als eine Frau, den alten Zuständen des Vaterlandes gegenüber, welche von den Königen Hermann und Ehrenvest repräsentirt werden. Die moderne Dame verachtet die alten rauhen Herren und nimmt daher im zweiten Acte einen feineren Besuch von Spaniern und Franzosen willig auf. Sie giebt ihnen ein Bankett, bei welchem die Herren Gäste sie in Schlaf trinken und dann ausplündern. Nun wird die Dame Deutschland eine Bettlerin, krank, hinfällig, vom Quacksalber ratio status völlig ruinirt, bis zuletzt der früher vertriebene Friede sich wieder über sie erbarmt.

Die schmerzliche Genugthuung, welche das arme Publikum bei solcher Satyre über seine politischen Zu-

Digitized by Google

stände empfunden haben mag, sollte nun durch den Pomp der Darstellung versüßt werden. Welcher Art er war, zeigt uns Rist's Vorschrift, wonach „Alles auf's Prächtigste sein solle, ernsthaft und rührend. Gravitätische Instrumentalmusik und passende Lieder sollen Kurzweile schaffen, das Bankett zu einem kostbaren Schaustücke dienen." Mars solle auftreten, „herausbrausend mit Trommelschall und Büchsenknall, mit einem blutigen Degen in der Faust, brüllend und das Maul voll Tabacksrauch, den er herausbläset.*)" Auch Zwischenspiele, aus lebenden Bildern bestehend, sind dem Stücke eingeschoben. Am Ende erscheint Gott Vater bei geöffnetem Himmel in seiner Herrlichkeit „so prächtig, als man solches mit Fackeln und Feuerspiegeln zwischen den Wolken nur anbringen kann."

Wir sehen hieraus, daß das Wesen des mittelalterlichen Drama's sich auf der Schaubühne durchaus erhielt, daß auch das Mysterientheater noch benutzt wurde und die englische Manier nur dazu gedient hatte, der Schauspielkunst Regsamkeit zu geben.

Noch viele solcher Stücke**) zogen über die Bühne.

---

*) Das Tabackrauchen war während des Krieges durch die spanischen und niederländischen Soldaten in Deutschland bekannt geworden.

**) Rist ließ der ebenerwähnten Moralität 1649 das „Friedebeseligte Deutschland", 1653 das „Friedejauchzende Deutschland" folgen.

Digitized by Google

Magdeburgs Fall, Stralsunds Belagerung u. A. wurden mit symbolischen Gestalten unter räthselhaft gelehrten Namen, mit schwülstig belehrender Rhetorik aufgeführt. Was konnte aber die Kunst der Menschendarstellung bei dieser Repräsentation schattenhafter Gestalten gewinnen? Die eigentlich leblose, aber überspannte Art der Declamation und des Agirens mußte sich immer fester setzen.

Zur Symbolik und Allegorie angewendet, verläuft die Schauspielkunst immer in Manier; das hat uns der Entwicklungsproceß bis hieher gezeigt.

So wurde also der Kunst durch die Popularität dieser Gelegenheitsstücke eben so wenig genützt, als durch die Gelehrsamkeit der schlesischen, oder der nürnberger Dichter (der Pegnitzschäfer), welche nach Beendigung des Krieges erstanden.

Die Belebungsversuche, welche Johann Klay dort, in den vierziger Jahren, mit den Kirchenspielen anstellte, haben mit der Schauspielkunst nichts zu schaffen, es waren Recitationen einer beschaulichen Begeisterung, mit Chören gemischt, und sie liefen bald auf das schon in Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in Italien erfundene Oratorium*) aus.

Die Schäfereien und Waldgedichte, auf welche

*) Sein Name stammt von dem Betsaale (oratorium) des frommen Philipp von Neri her, in welchem diese Art der Musikwerke zuerst aufgeführt wurden.

Digitized by Google

sich nach überstandenem Kriege, in brennendem Durste nach friedlich idyllischen Vorstellungen, die schlesischen, hamburger und besonders die nürnberger Dichter warfen, waren auch nur zu festlichen Anläßen, zu Friedensfeiern, bei fürstlichen Zusammenkünften, Hochzeiten u. s. w. bestimmt. Dergleichen Aufführungen fanden gewöhnlich im Freien, mit großem Aufwande von Maschinerie, Schlußfeuerwerken u. s. w. statt. Birken beschreibt in seiner „Teutonia" eine solche, die während eines Freudenmahles der Friedensabgeordneten in dem Lustthale der Pegnitzschäfer vor sich ging. Der Schauplatz war ein bewegliches Gebüsch, das sich wie von selbst der Festtafel näherte und in welchem nun mit symbolischen Gestalten die Schrecken des Krieges, dann die Süßigkeit des Friedens dargestellt wurden.

Dergleichen Feste in dramatischen Formen wurden jetzt an den deutschen Höfen immer allgemeiner. Nach dem Beispiele des Hofes von Versailles, dessen Geschmacksherrschaft in dieser Zeit begann, wurden die vornehmen und fürstlichen Personen selbst zu Darstellern. Die Poeten bekamen alle Hände voll zu thun maskirte Ringstechen und Schlittenfahrten mit allegorischen Beziehungen, Aufzüge, Inventionen, Mummereien, Ballette und die sogenannten Wirthschaften anzuordnen, auch Verse, Lieder und Dialoge dazu anzufertigen. Obenein wuchs das Interesse an der Oper über alle andern dramatischen Gattungen hinaus und kettete alle dichteri-

Digitized by Google

schen Kräfte, sowie den Antheil der höheren Gesellschaft ganz und gar an ihre Erfolge.

Wie armselig stand die volksthümliche Schauspielkunst inmitten dieses theatralischen Glanzes!

Die durch den Westphälischen Frieden consolidirte fürstliche Gewalt und Herrlichkeit schien sich auch in der populärsten Kunst ganz vom Volksinteresse trennen zu wollen. Die Dichter wurden in Hoffesseln geschlagen, der Oper und dem Ballett die ersten glänzendsten Stätten errichtet, aber nur bevorrechtigten Klassen geöffnet. Alle Festlichkeiten zogen sich in den vornehmen Hofkreis zurück, die Fürsten und der Adel wurden zu Schauspielern, dagegen konnten die Bürgercomödianten die Lust und Frische ihrer untergegangenen mittelalterlichen Spiele nicht wiederfinden. In vereinzelten Erscheinungen kümmerten sie noch einige Zeit hin; nur in der Schweiz bewahrten sie nationale Kräftigkeit.

Den Schauspielerstand sehen wir fast ganz isolirt und auf sich selbst angewiesen. Von den Fürsten und den Gebildeten nur vorübergehend beachtet, von den angesehenen Dichtern verlassen, war das einzige Institut, das ihnen einen Anlehnungspunkt bot, das der Schulcomödie. Seit dem Frieden neubelebt, regte sie sich wieder auf protestantischen Schulen und Universitäten, so wie im glanzvollen Wetteifer der Jesuiteninstitute.

Es ist sehr merkwürdig, daß die Beliebtheit der so-

Digitized by Google

genannten englischen Comödien den populären Ton derselben in die Schulcomödie einführte und der humanistischen Gelehrsamkeit den Platz streitig machte. Stücke wie die sehr beliebte „Comödia vom Studentenleben" von Joh. Georg Schoch*), sehen, mit ihren preciösen mythologischen Vorreden und ihren platten unverschämten Pickelheringsspäßen, den früher mitgetheilten Stücken der englischen Comödianten so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Diese Richtung hielt auch der praktischdenkende Schulrector Weise in Zittau mit seinen zahlreichen Tragödien und Comödien, deren er von 1677 an mehr als dreißig verfertigte, inne. Zwar schlug er in der hausbackenen Alltäglichkeit, die in seinen Gedichten eine förmliche Opposition gegen Lohensteins unnatürliches und outrirtes Pathos zu halten scheint, selbst einen niedrigeren Ton an, als die bessern Comödianten auf der Bühne; seine Trägödien waren unsäglich platt und in seinen Lustspielen machen Prügel die komischen Situationen, Schimpfwörter die Würze und Zoten die Witze aus; in zwei Stücken spielte Frau Schlampampe mit ihrem Sohn Schelmuffsky die Hauptrolle, zwei andre drehten sich um Harlekins Hochzeit und Kindbetterschmaus; aber wichtig ist es, daß er gesteht: wie er bei Abfassung der Schulcomödien die Aufführung durchaus als maßgebend im Auge gehabt

*) Sie erschien 1658 in Leipzig und nach zehn Jahren abermals.

Digitized by Google

habe. In der Vorrede zu seinen gesammelten Stücken „Christian Weise's Lust und Nutz der Spielenden Jugend" äußert er sich mit der Erfahrung eines Theaterprincipals: „denn in den den meisten Dingen sahe ich auff der Leute Naturel, welche die Person haben solten. Waren sie munter oder schläffrich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accomodirte ich die Reden auff einen solchen Accent, daß sie nothwendig ihre Sachen wohl agiren mußten. Und wer dieses in acht nehmen wil, der mag die schlechtesten Kerlen auff die Bühne bringen, wenn sie nach ihrem Naturel zu reden haben, wird es propre und geschickt heraus kommen, wie ein Capellmeister seine Stücke wohl anbringet, wenn er den Ambitum, die Manier, auch die Stärke und die Schwäche seiner Vocalisten zuvor jndiciren lernet."

Sehen wir hierin auch nur eine höchst untergeordnete Anschauung von der Schauspielkunst ausgesprochen, so stellte sie gleichwohl den Hauptzweck des Drama's in die Darstellung, und so konnte die Schulcomödie immerhin der Schauspielkunst eher zum Stützpunkt dienen, als die literarisch tonangebenden schlesischen Dichterschulen es vermochten.

Andrerseits brachten die Jesuitencomödien die Ausbildung der theatralischen Wirkungen zu einem höchst verderblichen Uebergewichte der sinnlichen Reizmittel.

In Wien, dem Hauptsitze ihrer Herrlichkeit, hatten sie nun auch die sogenannten ludi Caesarei in ihren

Digitized by Google

Wirkungskreis gezogen; Vorstellungen, welche in Gegenwart und zu Ehren des kaiserlichen Hofes bei Namensfesten, Vermählungen u. s. w. veranstaltet wurden. In denselben fand der uneingeschränkteste Gebrauch aller Kunstmittel statt, der sich nur erdenken läßt. Die Kraft der Rede, die Gewalt des Gesanges, der Zauber der Musik, bei der mannichfachsten und buntesten dramatischen Composition, Tänze, Aufzüge und aller Decorations- und Maschinenprunk, den mit Oper und Ballett die neue italienische Theatereinrichtung eingeführt hatte. Die gedruckten Programme, welche die Wiener Hofbibliothek bewahrt, lassen uns an wahre Wunder von theatralischen Künsten glauben. Alle Pracht der französischen und spanischen Mysterien blieb weit hinter diesen neuen Jesuitenspielen zurück. An Verwandlungen, auf- und niedersteigenden Glorien, Erdbeben, Seestürmen, fliegenden Engeln, in der Luft mit feuerspeienden Drachen kämpfend, Geistererscheinungen, Sonnenauf- und Untergang, Höllenschlünden mit Dämonentänzen, Land- und Seeschlachten, zerstörten Brücken u. s. w. ist Ueberfluß vorhanden; dazu eine Ueberzahl von Personen, die h. Jungfrau und der Heiland an der Spitze, Könige, Prinzen, Helden u. s. w., neben einer Menge von allegorischen Moralitätsfiguren.

Daß diese Spiele großentheils in lateinischer Sprache gehalten wurden, entfremdete sie allerdings dem Entwicklungsgange unserer Kunst, dennoch konnte die Au-

Digitized by Google

steckung ihrer bunten Reichhaltigkeit nicht ausbleiben, und allmälig zeigten sich auf der volksthümlichen Bühne schwache und bettelhafte Nachahmungen jenes theatralischen Pompes.

Daß die Anlehnung an die protestantische Schulcomödie für die Schauspielkunst gedeihlicher war, bedarf keiner weitern Ausführung. Auch wuchsen aus den academischen Genossen immer noch die besten Talente hervor, die mit genügender Bildung und besserem Geiste den Vorkampf übernahmen und dem Stande einige Achtung erhielten. Der studirenden Jugend hat die Schauspielkunst des siebzehnten Jahrhunderts alles zu danken, was in ihr Bewegung und Fortschritt zu nennen war, auch ihr letzter verzweifelter Aufschwung sollte von Studenten ausgehen.

Digitized by Google

V.

Magister Velthen und seine Kunstepoche.

Die academische Jugend in Leipzig zeichnete sich durch besonderen theatralischen Eifer aus. Lateinische und deutsche Comödien waren schon längst auf dem Rathhause, im Collegium Carolinum und der Nikolaischule aufgeführt worden, denen nicht nur angesehene Personen, sondern 1606 sogar die Churfürstin, Christians VI. Gemahlin, beiwohnte. In letzterer Zeit war der Dichter Cormarten Vorsteher (Actor, Regens) der Studentengesellschaft, und seine deutsche Bearbeitung des „Polyeuct von Corneille", welche 1669 aufgeführt wurde, war eine in vieler Beziehung folgenreiche Unternehmung.

In der Titelrolle hatte sich ein junger Mann,

Digitized by Google

Johann Velthen aus Halle*), hervorgethan und dadurch eine so tiefe Neigung zur Schauspielkunst gefaßt, daß, nachdem er zum Magister graduirt worden war, er eine Anzahl gleichgesinnter Commilitonen um sich sammelte und mit ihnen in das fahrende Comödiantenleben hinaustrat.

Velthen besaß alle Eigenschaften, um der Schauspielkunst neue Impulse zu geben. Er war nicht nur ein Mann von großem Talent, von Kenntnissen und literarischer Bildung, verstand die französische, italienische und spanische Sprache, hinlänglich, um die dramatische Literatur des Auslandes für die deutsche Kunst auszubeuten, sondern er war auch von guten Sitten, würdiger Haltung und von unternehmendem und energischem Charakter.

Die Velthen'sche Truppe, welche sich im Verlaufe ihres Wirkens den Namen der berühmten Bande, neben dem der Churfächsischen Hofcomödianten, erwarb, ist nicht nur die künstlerisch wichtigste von allen bisher erwähnten, sondern sie hat auch die erste volle historische Bedeutung, weil sich aus ihr das Wachsthum des Schau-

*) So lautet seine eigenhändige Unterschrift. Oft wird er Velthem, Velten, auch Veltheim genannt. Flögel giebt an: er sei der Bruder des Professors der Theologie in Jena, Valentin Veltheim, gewesen.

Digitized by Google

ſpielerſtandes genealogiſch verfolgen läßt, weil in ihr der Stammbaum der ſpäteren namhaften Truppen wurzelt.

Das ungewiſſe Halbdunkel, welches bis jetzt das Wenige umhüllte, was von Velthens Thaten und Schickſalen bekannt war, hat eine Durchforſchung der Dresdner Archive mir gelichtet und mich in Stand geſetzt, Velthens Leben und Wirken ausführlicher darzuſtellen.

In welchem Jahre er ſeine Truppe gebildet, iſt noch nicht genau ermittelt, eben ſo wenig, wer die erſten Mitglieder derſelben waren. Die mündliche Tradition*) gab nach etwa hundert Jahren die Namen Elenſon, Judenbart, Salzhüter (eigentlich Salzſieder, ein Jenenſer Student), Rieſe, Saß, Geißler, Schiebeler, Hubert, Benke, Stranitzky oder Schernitzky als ſolche an, welche überhaupt im Verlaufe von zwanzig Jahren bei der Truppe geweſen ſind.

Das erſte Document, welches beſtimmte Auskunft über Velthen giebt, iſt ein Schreiben an den Leipziger Magiſtrat vom Jahre 1683, worin er bittet: „daß ihm abermals vergönnt werde, wie es vor dieſem geſchehen, mit ſeiner Geſellſchaft von 14 perſonen, welche alle reſpective Landes-Kinder und Eingebohrne ſeien, zeitwehrend dieſer Michaelis-Meſſe einige gute und ohn-

*) Ekhof theilte ſie in zwei Briefen an Löwen mit, welche überhaupt zur Baſis unſrer ganzen Theatergeſchichte geworden ſind.

Digitized by Google

tadelige Schau-Spiele, hoffentlich zu guter Vergnügung der Herren Zuschauer, aufzuführen."

Er war also längst auf Wanderzügen begriffen, kam so eben, wie er angab, von Frankfurth am Mayn mit einem Kostenaufwande von über hundert Thalern her.

Noch näher führt uns seine Angabe: „daß er auch vor diesem Ihrer Churfürstl. Durchl. Gloorwürdigen Andenkens, auch unserm itzigen Gnädigsten Churfürsten und Herrn Herrn in unterschiedlichen mahlen zu gnädigsten Wohlgefallen unterthänigst aufgewartet habe, auch deshalb ihm und seinen leuthen gnädigst erlaubet worden, sich die Chur-Sächsische Comoedianten-Gesellschaft zu schreiben und zu nennen."

Also am Hofe Johann Georgs II. hatte Velthens Truppe schon gespielt.

Dort waren seit 1669, dem Jahre der Aufführung des Polyeuct, schon Comödianten mit jährlichem Gehalte angestellt. Zuerst Christian Starke, dann 1671 Joh. Christ. Dorsch, 1676 Joh. Wolff Riese und Frantz Christoph Paceli. Der letztere vermuthlich ein Possenreißer von Landolfis Bande, der sich die deutsche Sprache angeeignet und die Art und Weise der italienischen Maskenspiele den Deutschen mittheilte. Die andern können leicht von Velthens Studentengesellschaft abgelöst worden sein, welche mit ihrer Prachtvorstellung des Polyeuct sich wahrscheinlich sogleich dem Hofe producirt hatte. In diesem Falle dürfte Blümners An-

Digitized by Google

nahme richtig ſein, daß Velthens Bande ſich ſchon 1670 conſtituirt habe.

Ob dieſe Dresdner Hofcomödianten zur Ergänzung eines ſchon vorhandenen Perſonals dienten, oder ob ſie nur zu kleinen Farcen, von kleinem Perſonal, gebraucht wurden, wobei hie und da noch irgend ein Hofbedienter auszuhelfen hatte, muß dahingeſtellt bleiben, daß aber der Churfürſt ſein Comödienweſen zu vervollſtändigen trachtete, geht aus der immer ſorgfältigeren Einrichtung ſeines neuen Comödienhauſes am Schloſſe, und verſchiedenen ergänzenden Anſtellungen hervor.*)

Dieſe früheſten Hofſchauſpieler-Verhältniſſe in Dresden genauer zu betrachten iſt darum wichtig, weil ſie uns über die Stellung der Comödianten jener Zeit im Allgemeinen aufklären.

Die erſten Anſtellungen geſchahen mit dem Prädicate eines Hoff-Bedienten und mit einem Gehalte von 150 Fl. Nach Jahr und Tag erfolgte die Erhebung zum Range eines Cammer-Lacquayen mit einem Gehalte von 200 Thlr. „für alles und jedes.“ Dies blieb geraume Zeit die höchſte

*) So wurde 1678 Chriſtian Sander zum Cammer-Schreiber beſtellt, mit 100 Fl. Gehalt und der Inſtruction „nicht allein die Comoedien ohnverzüglich fein ſauber aufs reine zu bringen, ſondern auch die Parten, ſo von Unß oder denen ſo hierzu beſtellet, ihnen abzuſchreiben befohlen werden möchte, jeder Zeit ohnverlängſt (damit andere an ihrem Studiren nicht gehindert werden) alſobaldt zu verfärtigen und auszuhändigen“ u. ſ. w.

Digitized by Google

Gage, nur das Rangverhältniß wurde in das eines Cammer-Bedienten verwandelt.

Die Bestallung lautete, nach einer im Eingange enthaltenen summarischen Verpflichtung, folgendermaßen: „Insonderheit aber soll er schuldig seyn bey Unsrer Residentz sich wesentlich aufzuhalten, aufm Theatro beim agiren sich gebrauchen zu lassen und was ihm zu lernen überreichet wird, dasselbe willigst anzunehmen und hierinnen sich nicht widerspänstig zu erweisen, sondern jederzeit seinem vermögen nach williges gehorsams zu verrichten, ohne Unsere und Unseres Geheimden-Rathes und Ober-Cämmerers (an welchen zugleich er hiermit gewiesen wird) Bewilligung und Urlaub nicht zu verreisen, auch waß er bei dieser seiner Bestallung siehet, und in erfahrung bringet, biß in sein grab bei sich verschwiegen bleiben zu lassen und im übrigen sich sonsten allenthalben dermaßen zu erzeigen, wie einem getreuen Diener gegen seinen Churfürsten und Herren eignet und gebühret. Welchen allen treulich nachzukommen er durch einen Handschlag an Eydesstatt angelobet und seinen schriftlichen Revers darüber ausgehändigt hat" u. s. w.

Die größten Comödienaufführungen unter Johann Georg II. fanden bei den großen Festen Statt, durch welche, im Februar 1678, die Zusammenkunft der sämmtlichen Mitglieder des sächsischen Fürstenhausen in Dresden gefeiert wurde. Aus verschiedenen Umständen geht hervor, daß Velthens berühmte Bande zu diesen solennen

Digitized by Google

Vorſtellungen herangezogen worden ſei, daß ſie auch bei dieſer Gelegenheit das Prädicat der Churſächſiſchen Comödiantenbande erhalten, ohne welches ihre Mitwirkung bei dieſen Feſten nicht wohl zuläſſig geweſen wäre.

Velthen ſetzte dann wiederum ſeine Wanderungen durch Deutſchland fort, wobei die vornehmſten Stützpunkte nächſt Leipzig und Dresden, Breslau, Nürnberg, Frankfurt und die Braunſchweiger Höfe waren.

Wodurch es ihm gelang ſeiner Genoſſenſchaft ſo ſchnell Achtung und Berühmtheit zu verſchaffen, durch welche Mittel und Anſtrengungen er das deutſche Schauſpiel noch einmal aus der Verlaſſenheit und Bedrängniß erhoben, in welcher wir es geſehn haben, iſt für den Verlauf der Geſchichte ſehr wichtig. Wir wiſſen, daß die größte aller Schwierigkeiten im Mangel einer dramatiſchen Literatur lag. Der bisherige Vorrath von engliſchen Comödien, Mordſpektakeln, hiſtoriſchen Moralitäten, Waldcomödien, Schäfereien, Buhlerſchwänken und Pickelheringsſpielen war abgenutzt. Verſuche mag Velthen wohl mit Aufführung der ſchleſiſchen Dichter gemacht haben, auf ſeinem Repertoir haben ſie ſich keinesfalls erhalten, es iſt uns keine Spur davon überkommen.

Neue Hülfsquellen hatten ſich in der ausländiſchen Literatur aufgethan, und keine zeigte ſich für die Entwicklung der Schauſpielkunſt ſo heilſam, als die Moliere's Comödien darboten.

Digitized by Google

Schon waren Uebersetzungen davon bei den Comödiantentruppen im Gebrauch, sie waren in den Band der „Schaubühne Englischer und Frantzösischer Comödianten" aufgenommen worden, welcher 1670 in Frankfurt erschien. Ihre platte und rohe Sprache veranlaßte Velthen, eine neue Uebertragung selbst zu besorgen, um diesen bedeutungsvollen Schatz seiner Genossenschaft recht aneignen zu können. *)

In Moliere's Comödien fanden sich endlich die vornehmsten Forderungen erfüllt, welche die Schauspielkunst an den Dichter zu machen hat.

Wirkliche Menschen waren natürlich und mit Grazie und Geist geschildert. Das dramatische Leben, das bei Hans Sachs gekeimt, durch die englischen Comödianten sich weiter belebt hatte, trat hier in seiner ganzen Kraft hervor. Die Begebenheit beherrschte das Drama nicht mehr und machte die Menschen zu ihren Dienern, sondern lebendige Individualitäten wirkten aufeinander und erzeugten die dramatische Handlung. Dadurch wurde nun die Schauspielkunst zur eigentlichen Trägerin des dramatischen Interesse, und so hat mit Moliere auch

*) Die Velthensche Gesellschaft gab drei Bände dieser prosaischen Uebersetzungen 1694 zu Nürnberg unter folgendem Titel heraus: „Histrio Gallicus comicosatyricus sine exemplo, oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtrefflichen frantzösischen Comödianten Moliere."

Digitized by Google

in Deutſchland die eigentliche Kunſt der Menſchendarſtellung begonnen.

Die Charaktere dieſer Comödien lagen auch den deutſchen Schauſpielern nicht allzufern. Ihre Luſtigmacher fanden in den verwandten Masken des Scapin, Mascarille, Sganarelle, ihr Unterkommen, und wer die gefoppten Alten ſpielte, ſah in Rollen wie „der eingebildete Kranke, der Geizige“ u. ſ. w. ein erweitertes charakteriſtiſches Gebiet vor ſich. Alles, was ſeit den Faſtnachtſpielen an komiſchen Elementen beliebt worden war, ging in Moliere's Comödien bequem auf und fand eine veredelte Stelle, eine reiche, detaillirtere und natürlichere Entfaltung.

Nun muß aber Niemand glauben, daß es ſo leicht geweſen wäre, dieſer beſſeren Comödie beim Publikum Eingang zu verſchaffen. Hat ſchon das Beſſere immer Mühe ſich Bahn zu machen, ſo war hier die Schwierigkeit doppelt, das Publikum mußte ſich erſt für dieſen Geſchmack bilden und die Schauſpieler ebenfalls. So geſchah es, daß Moliere's Stücke nur ſelten aufgeführt werden konnten und dem Repertoir mehr als Muſter denn als Nahrung dienten, weil das Publikum ſeine Vorliebe für ſeine alten, derben Schwänke bewahrte.

Zeigte ſich ſo die Hülfe des franzöſiſchen Drama's im Komiſchen annoch wenig ergiebig, ſo ſank ſie im Tragiſchen faſt auf nichts herab.

Man ſetzt gewöhnlich voraus, Velthen habe ſich

Digitized by Google

auf Corneille's und Racine's Tragödien gestützt, und ist damit im größten Irrthum. Allerdings waren Uebersetzungen dieser Stücke schon bekannt, bereits 1650 war Grosslingers Uebersetzung des Cid, und sogar eine metrische, erschienen; daß man sich aber an die Aufführung von fremden Alexandrinerstücken, oder überhaupt von Stücken bloß rhetorischen Charakters gemacht hätte, davon haben wir gar keine Zeugnisse.*)

Weil Velthens Darstellung des Polyeuct ihn überhaupt in die Theaterlaufbahn gerissen, das hat die Annahme erzeugt: eine Begeisterung für Corneille's rednerischen Schwung habe großen Antheil daran gehabt und ihn veranlaßt, die französische Tragödie besonders zu pflegen. Von diesem Irrthum kommt man aber bei genauer Betrachtung des Cormarten'schen Polyeuct gänzlich los, und wenn man den Charakter der ganzen Velthen'schen Periode ins Auge faßt, so sieht man deutlich, daß Velthen nur das volksthümliche deutsche Theater, wie es durch die englischen Comödianten und die Studententruppen geworden war, auf seinen höchsten Gipfel bringen wollte und daß er nicht im Entferntesten die Absicht hatte, das nationale Drama nach fremdländischen Mustern zu reformiren.

---

*) Die in den neunziger Jahren erschienenen Uebersetzungen von Brassand sind auch nicht sofort aufgeführt worden, wie man oft annimmt.

Digitized by Google

Leider iſt von Velthens Bearbeitungen und Zurichtungen nichts aufbewahrt, aber Cormartens Stück zeigt ſowohl den Standpunkt des Geſchmackes, als den Zuſtand der Theaterpraxis genau genug.

Es iſt außerordentlich intereſſant, in dieſem hiſtoriſchen Momente, wo die Anfänge des gelehrten Drama's mit dem Ausgange des volksmäßigen auf der Schaubühne zuſammentreffen, die Verſchiedenheit beider hervortreten zu ſehen.

Das mittelalterliche, volksthümliche Drama hatte die Begebenheiten unverkürzt auf die Bühne gebracht und alle Motivirung und Vermittelung außerhalb der Scene, in das Belieben des Zuſchauers gelegt, die franzöſiſche Tragödie dagegen brachte alle Motivirungen auf die Bühne, ſuchte die Seelenzuſtände der Perſonen in prächtiger Sprache zu ſchildern, verwies aber alle Handlungen ſchlechthin hinter die Scene.

Dabei konnte ſich zu jener Zeit weder Publikum noch Schauſpieler in Deutſchland beruhigen. „Was die Augen ſehen, das glaubt das Herz," ſo lautete der dramatiſche Katechismus; der geſunde derbſinnliche Kunſtinſtinkt ließ ſich auch mit den ſchönſten Redensarten noch nicht abſpeiſen.

So ſehen wir denn in Cormartens Polyeuct, neben einzelnen Scenen des Corneille, alles was dort, nach der phantaſieloſen Regel, hinter der Scene geſchieht und bloß erzählt wird, auf der Bühne wirklich vorgehen; ja mehr

Digitized by Google

als das und mehr als nöthig, ja mehr als möglich ist, in buntbewegten Auftritten von drastischer Wirkung erscheinen. Es ist ein anderes Stück geworden, wie der Titel sagt: „mit neuen Erfindungen anständiglich vermehrt."

Von der Einheit des Ortes ist keine Rede mehr, die Scene wechselt unaufhörlich. Der Alexandriner ist in platte Prosa verwandelt. Die Personen, wenn sie auch nach der damals üblichen Höflichkeit, sich mit Er und Sie anreden, sind doch derber und lebendiger geworden. Der lauwarme Vertraute und Rathgeber Nearque z. B. ist in einen Afrikaner voll des glühendsten Glaubenseifers verwandelt, die innigste Freundschaftsbegeisterung verbindet ihn mit Polyeuct. Die vornehmen Corneilleschen Gestalten haben plebejisches Mark und Blut bekommen, sie sind viel, viel gemeiner geworden, aber auch viel kräftiger.

So wird der Zuschauer denn auch lebendiger in die Zustände eingeführt, die Christenverfolgung gleich zu Anfang deutlich veranschaulicht, in einer Rathssitzung das pro und contra weitläuftig abgehandelt. Dann erscheinen gefesselte Christen in voller Märtyrerlust, nach des Dichters Vorschrift „reden sie allezeit behertzt und freymüthig", und so ist der Zuschaner mitten in die Zeitverhältnisse versetzt, sobald die erste Corneillesche Scene beginnt.

Das heidnische Opfer und die Zertrümmerung der

Digitized by Google

Götterstatuen durch Polyeuct und Nearchos wird nicht bloß erzählt, sondern vorgestellt, der träumenden Paulina erscheint des Polyeuct Schatten, verkündet ihr pantomimisch das Geschehene und tröstet sie in ihren gesungenen Klagen durch die transparent erscheinenden Worte: „Glückselig Leben bleibet ewig.“ Dergleichen seltsame phantasmagorische Spielereien ziehen sich durch das ganze Stück; wir sehen die dramatische Kunst auf der, von den englischen Comödianten eingeschlagnen Bahn immer weiter vorgeschritten. Auch die Gräulscenen, deren wir uns aus Titus Andronikus und andern Stücken erinnern, sind raffinirter ausgebildet worden. Des Nearchos Hinrichtung wird dem Zuschauer durchaus nicht vorenthalten, ja zur Vorbereitung darauf werden zuvor „zwei persianische Christen an Pfählen oder Creutzen in einem angelegten Feuer aufgehängt“ und durch die Rede des Gekreuzigten gereizt „gehet einer von den dabei stehenden Soldaten hin, und stößet ihm die Partisan ins Hertze; er quälet sich ein wenig und stirbt. Hierbey werden unterschiedliche Christen noch umbs Leben gebracht, als einer gesteiniget, der andre gespiesset und ins Feuer geworfen.“ Nearchos selbst wird in die, über dem Feuer schwebenden Ketten gelegt, nachher in die Gluth geworfen, wobei dann wieder die Anmerkung „quälet sich und stirbt.“

Dies alles will aber noch nichts sagen gegen die Hinrichtung des Polyeuct, der mit derselben Glaubens-

Digitized by Google

freudigkeit, mit welcher Nearchos noch aus der Feuersgluth heraus dem Tode trotzt, seinen Hals auf den Block legt, wo ihm der Henker sichtlich den Kopf abschlägt. „Sobald der Henker" sagt die Anmerkung „den Kopf in die Höhe gehalten, wird der Richtblock weggehoben, die Henker gehen ab, der Leichnam bleibt in seinem Blute ohne Kopf zur Vorstellung liegen."

Und dieses Spiel mit dem Grausen wird soweit getrieben, daß, als später zu dem in Gewissensangst eingeschlafenen Felix „die schwartzen Geister mit brennenden Fackeln bei rührender Trommel aus der Luft kommen, ihm in's Ohr blasen und in die Haare greiffen, des Polyeucti weißer Geist, mit seinem abgehauen Kopffe in der Hand und entblößten blutigen Störtzel aufftritt, worauff die Geister verschwinden. Polyeuctus hat gegen den Felix seine Actiones, als redete er mit ihm, wobey man recht den blutigen Hals siehet sich regen." Diese Erscheinung bewirkt dann des Felix Bekehrung zum Christenthum.

Was würde Corneille sagen, wenn er sich zu dieser Tragödie bekennen sollte!

Aber dergleichen blutige Zauberstückchen sind es nicht allein, welche den Reiz des Unbegreiflichen in den theatralischen Mitteln schärfen, auch nicht der sichtbare Höllenschlund mit großem Feuer, „in welchem auff und nieder die Geister fliehen, die redenden Teuffel aber vorn aus der Luft kommen, mit großem Gerassel, Blitzen,

Digitized by Google

Donner und gerührten Paucken," ſondern auch die Ewigkeit erſcheint „als ein Engel in Wolken, mit einem hellen Glantz umbgeben", und von der Muſik wird ein immer ausgedehnterer und verfeinerter Gebrauch für die ſceniſche Wirkung gemacht. Unſichtbare Geſänge, melodramatiſche Begleitung, Zwiſchenmuſiken ſind mit feinem Sinne vorgeſchrieben, ja ein förmlich opernhaftes mythologiſches Zwiſchenſpiel iſt eingeſchoben, in welchem Pan, Neptun und Cupido den tragiſchen Conflict des Stückes bedauern. Der Einfluß der Oper und der Jeſuitenſpiele auf die Schauſpielkunſt tritt immer bedeutender hervor.

Auch im Decorationsweſen thut ſich hier die Nacheiferung kund.

Das Theater zeigt „Wald, Landſchaft und das Meer. Im Aufziehen ſpielen die Fiſche und gehen die Schiffe auf der See. — Die Sonne kommpt hinten herfür und macht das Theatrum lichte — Neptun kömmt gantz ſachte erhoben aus dem Meere und bleibet mit ſeinen Muſcheln und Meerſchweinen in der Mitte ſchwimmend und ſinget. — Cupido ſchwebet in der Lufft über dem Meere."

Iſt in dieſem Stücke nicht die Natur der tragédie classique vollſtändig vernichtet? Und ſehen wir wohl etwas Andres darin als das immer ausgebildetere mittelalterliche Drama?

Dies iſt die Richtung, der wir Velthen und die

Digitized by Google

Schauspielkunst bis über den Wechsel des Jahrhunderts hinaus treu bleiben sehen.

Cormartens Polyeuct ist auch mit ausführlichen Anweisungen über die Scenerie versehen, aus denen sich der Fortschritt der Bühneneinrichtung deutlich ergiebt, die einen merkwürdigen Uebergang von dem conventionellen Schauplatz der englischen Comödianten zu der charakteristischen Dekoration darthut.

Die Bühne war immer noch im Hintergrunde und auf beiden Seiten mit Teppichen (Tapeten) verhängt, aber der Raum, welcher sonst, beim Auseinanderschlagen der Gardinen des Hintergrundes, zur Bezeichnung des Innern von Häusern, Gemächern u. s. w. diente, hatte jetzt eine wichtigere Bestimmung erhalten und mußte daher weiter und tiefer sein. Dadurch verlor nun die Vorderbühne an Tiefe.

Auf dieser wurden alle Scenen gespielt, bei denen der Ort der Handlung gleichgültig ist; doch auch hier fanden charakterisirende Veränderungen statt, denn bei Polyeucts Hinrichtung war „der Schauplatz ganz mit schwarzen Tüchern bekleidet.“

Sollte aber nun der Ort der Handlung bestimmt versinnlicht werden, so wurde die sogenannte innere Tapete „welche die große Mittelöffnung des Hintergrundes bedeckte, hinweggezogen und der innere, hintere Bühnenraum — welcher „im Perspectiv“ genannt wurde —

Digitized by Google

zeigte dann die angemeſſene Decoration, eines Tempels, Palaſtes, einer Landſchaft, der Hölle u. ſ. w.

Dieſe Einrichtung hatte mancherlei Vorzüge.

Für alle ſtillern Scenen, in denen das Wort die Hauptſache, bot die Tapetenverhangene Vorderbühne ein abgeſchloſſenes Theater dar, welches für ſich gar keine Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahm, alſo das ganze Intereſſe auf die Schauſpieler ſammelte. Allen Schauſcenen dagegen war die volle Tiefe der Bühne geöffnet und demnach hatte man nun den Raum der Perſpective zu decoriren. Um Decorationswechſel, Erſcheinungen, Traumbilder u. ſ. w. vorzubereiten, brauchte man nur an irgend einer geeigneten Stelle der Scene die innere Tapete wieder zu ſchließen — wie Cormarten das einigemal anordnet — und die Vorkehrungen ließen ſich dahinter ganz bequem treffen.

Scenen wie die Hinrichtung der Chriſten konnten hinter den Gardinen vorbereitet und nachher durch das Schließen derſelben wieder den Zuſchauern entzogen werden. Nach einer großen Rathsverſammlung z. B., welche den ganzen Bühnenraum anfüllte, konnte, da nur zwei Perſonen zu vertrautem Geſpräche zurückblieben, die fallende Gardine ſogleich wieder einen eigenen Schauplatz bilden.

Dieſer Theatereinrichtung fehlte nun auch die Vordergardine, (der Vorhang) nicht mehr, er kam ſchon

Digitized by Google

um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, durch die Oper, in Gebrauch.

Aus alle dem ersehen wir, daß der sinnliche Geschmack des Mittelalters noch in voller Herrschaft war und die Phantasie noch das Vorrecht vor dem Geiste behauptete.

Je mehr wir uns aber überzeugen, daß der theatralische Zustand sich nur äußerlich bereicherte und innerlich gar nicht veränderte, um so mehr müssen wir Velthens Sorge theilen: in welcher Weise denn das Drama selbst fortzubilden, oder ihm neuer Reiz zu verleihen sei, damit auch die Schauspielkunst erfrischt werde?

Moliere war für das große Publikum noch zu fein, Corneille und Racine zu reizlos, die schlesischen Dichter diesen ähnlich, nur noch viel untheatralischer, und überhaupt diese moderne und fremdländische Tragödie dem Volksgeschmack zuwider. Die Schauspielkunst aber, immer zur Volksparthei haltend, bestand auf seinen alten Normen, und die poetische Noth trieb sie eher zur trotzigsten Kühnheit als zur Nachgiebigkeit.

Konnten die dramatischen Dichter der Bühne entbehren, so dünkte es den Schauspielern um so leichter, der Dichter entbehren zu können. Sie besannen sich, daß die Bühne doch eigentlich durch sie und für sie existirte, daß die Dichtkunst wohl höhere Nahrung ihres Lebens, aber doch nicht ihr Leben selbst sei. Kurz entschlossen, sagten sie also den Dichtern ab, vermaßen sich deren Geschäft gänzlich auf sich zu nehmen und in verzweif-

Digitized by Google

lungsvoller Selbsthülfe den doppelten Moment der dichterischen und mimischen Production in einem einzigen Schöpfungsakt zusammenzudrängen.

In frischer Unternehmungslust warfen Velthen und seine Freunde, ihrer wissenschaftlichen Bildung und der jugendlichen Phantasie vertrauend, sich in das unbeschränkte Gebiet der freien, augenblicklichen Erfindung.

War doch seit den englischen Comödianten schon so viel improvisirt worden! Machten doch die italienischen Stegreifspieler so viel Glück! Velthens Genossenschaft wollte es ihnen wett machen, ja die Improvisation sogar auf den erhabnen Styl der Tragödie ausdehnen, Ordnung und Regel in die bisher willkürliche Handhabung bringen, die Ausnahme zur Gattung erheben.

Die Stegreifcomödie, nach dem Muster der Italiener einzurichten, war so schwierig nicht. Velthen benutzte die Entwürfe des théâtre italien von Gherardi zu Scenarien, welche nun gemeinhin nach denen der niederländischen Stegreifpossen Kligten oder Kluchten genannt wurden. Den Darstellern wurde der Inhalt der Farce, die Intrigue und ihre Führung mitgetheilt, man verabredete, in welcher Weise die entscheidenden Momente der Handlung eintreten sollten, stellte solche Momente, ja ganze Scenen, welche den Ausschlag zu geben hatten, wörtlich fest und memorirte sie. War damit der Fortgang der Handlung gesichert, so überließ sich nun ein Jeder seiner Erfindungskraft, die auf den Proben Uebung und

Digitized by Google

Ausbildung fand. Denn das Stegreifspiel schloß, bei einer sorgfältigen Behandlung, keineswegs die Proben aus, im Gegentheile wurden dabei alle möglichen Wendungen des Dialoges durchgeprüft, damit man sich bei der Aufführung sorglos innerhalb der Situation bewegen könne. Abends wurde noch — wie dies bei den Italienern geschah — hinter der Scene bei einem Lichtchen ein Blatt aufgesteckt, worauf in der Ordnung angegeben war, wie weit die Handlung in jeder Scene vorrücken solle, und an diesem Leitfaden lief dann die Darstellung in humoristischer Willkür fort.

Die alten Lustigmacher blieben dieselben, aber es kamen neue Intriguen auf, unter denen die besonders beliebt wurden, worin Hans Wurst in verschiedenen Verkleidungen erschien.

So machte sich im burlesken Stegreifspiele der Reiz, den bisher Hans Wurst, Pickelhering u. s. w. ausgeübt, in voller Ausdehnung auf alle Personen geltend, der Zuschauer durfte immer neue Späße, immer neue Wendungen der Gespräche in den alten Stücken erwarten, es ergötzte ihn, wie die Spieler sich gegenseitig in Verlegenheit setzten und wie ein Jeder sich aus der Sache zog.

Dies Vergnügen am Stegreifspiele liegt eigentlich ganz außerhalb des dramatischen Kunstgenusses, denn es ist nicht die Entwicklung der Charaktere oder der Handlung, welche dabei interessirt, sondern die Bravour des Momentes, die Geistesgegenwart und die gewandte Er-

Digitized by Google

findungskraft der Spieler. Die Stegreifcomödie erregt daſſelbe Intereſſe wie ein Fechterſpiel und nicht ſelten geſchah es im Rauſche der Improviſation, daß die wetteifernden Spieler ſich förmlich verbiſſen, und nicht wieder von der Scene zu bringen waren. Man mußte daher Warnungszeichen gegen ſolche Ausſchweifungen einführen. Gewöhnlich war es ein Schnalzen mit der Zunge, womit der Comödiantenmeiſter oder deſſen Stellvertreter die wildgewordenen Stegreifſpieler von der Scene abrief.

Indeſſen wenn durch dieſe Gattung auch Zuſchauer und Schauſpieler von dem abgezogen wurden, was eigentlich Noth thut im Drama, ſo fanden die Darſteller doch hierin Gelegenheit und Antrieb, ſich von der geſuchten Bühnenſprache loszumachen und einen unumwundenern natürlicheren Ausdruck zu gewinnen. Dieſer Vortheil darf nicht niedrig angeſchlagen werden.

Offenbar ſchwieriger als die Stegreifpoſſe war die Improviſation der ernſten Stücke herzuſtellen, die, wie wir wiſſen, Hauptactionen hießen, weil ſie den hauptſächlichſten Theil der Theatervorſtellungen ausmachten. Da die Darſteller ſich hier in einer erhabeneren, dem Gewöhnlichen entrückten Welt bewegten, ſo mußten die Hülfsmittel, welche in der Poſſe nahe lagen, hier verſagen. Die improviſirte Hauptaction ſetzte eine mehr poetiſche Erfindungskraft bei den Darſtellern voraus, und es iſt ein ſicherer Beweis von der Genialität der Velthenſchen Geſellſchaft, daß ihr Unternehmen nicht ſchon beim Beginn ſcheiterte.

Digitized by Google

Auf den rednerischen Ausdruck mußte die improvisirte Tragödie leider das Entgegengesetzte wirken, wie die Stegreifcomödie, denn während man in dieser sich der natürlichen Umgangssprache näherte, mußte in der Hauptaction nothwendigerweise das barocke Pathos, der preciöse Schwulst der Modedichter nachgeahmt, ja überboten werden.

Was also die Posse an der Entwicklung der Schauspielkunst gut machte, das verdarb die Hauptaction wieder, und das komische und ernste Drama liefen in völlig entgegengesetzten Richtungen auseinander. Indessen war das dem Geschmack jener Zeit vollkommen angemessen, dem das Maaß einheitlicher Schönheit und natürlicher Einfalt verloren gegangen war.

Daß Velthen das größte Vertrauen auf die extemporirte Rede setzte, daß durch sie seine Gesellschaft sich hauptsächlich so vortheilhaft vor andern auszeichnete und einen viel lebendigeren und energischeren Eindruck hervorbrachte, geht schon daraus hervor, daß er den Kreis der dramatischen Stoffe keineswegs gewaltsam überschritt. Wir sehen sein Repertoir immer noch auf dem alten Gebiete. Die biblischen Geschichten, die Helden- und Liebesbücher blieben auch seine Quellen, ja er führt alte, längst bekannte Stücke auf, die durch den improvisirten Vortrag eine neue Anziehungskraft gewannen.

Bei den Hoffesten der durchlauchtigsten Zusammenkunft in Dresden, im Jahre 1678, war es die Comödie vom Ertzvater Jackob, in drei Theilen, an drei verschie-

Digitized by Google

denen Tagen aufgeführt, die Tragi-Comödie von Amadis aus Frankreich und die Comödia von der Chriſtabella, eine ebenſo bunte Hiſtorie wie der Amadis, voll von Abentheuern, Rieſen, Kämpfen und wunderbaren Begebenheiten, wie wir ſie bei Sachs, Ayrer und in den engliſchen Comödianten gefunden haben.*)

Auch zehn Jahre ſpäter, als Velthen zum erſten Male nach Hamburg kam, hielt er noch dieſelbe Richtung inne. Bibliſche Stücke waren es, mit denen er dort debutirte, die Anſchlagszettel ſtellten ſogar die Bedeutung und Nutzanwendung derſelben in förmlichen kleinen Abhandlungen heraus.

Velthen ſuchte alſo — und das iſt ein wichtiges Moment — die religiöſe Bedeutung des mittelalterlichen Theaters feſtzuhalten und die Schauſpielkunſt als Dienerin des göttlichen Wortes im weiteren Sinne zu proclamiren.

So kündigt ſein Comödienzettel vom Juni 1688 in Hamburg eine Hauptaction aus dem zweiten Buche Sa-

*) Zum Beſchluß der Comödie vom Erzvater Jakob wurde ein Ballett von den 12 Stämmen Israelis mit 12 Perſonen getantzet; den andern Comödien folgten Ritter- und Mohrenballette. Eine „muſikaliſche Opera und Ballett von Würkung der Sieben Planeten" war das Prunkſtück dieſer theatraliſchen Feſtlichkeiten. Ballette gab es längſt bei allen Hoffeſten, ſchon 1642 war in Dresden ein franzöſiſcher Ballettmeiſter Rimbautté mit vierteljährlichem Gehalt von 50 Fl. 23 Gr. angeſtellt, 1680 wurde ein andrer, Lamarché, mit 300 Thlr. jährlich engagirt.

Digitized by Google

muelis Cap. 21 und Josua 9, genannt „die Rache der Gibeoniter"*), an. Hierauf wird der Inhalt der einzelnen Acte nacheinander erzählt und die Moral des Stückes auf das Anschaulichste hervorgehoben.

Allerdings durfte auch diesen biblischen Hauptactionen ein burleskes Nachspiel nicht fehlen, ganz wie die englischen Comödianten es eingeführt hatten**), und so wurde denn auch in demselben Monate als Hauptaction „ein geistlich Spiel von Adam und Eva" und darauf „Pickelhering im Kasten" angekündigt. Ebenso „eine ganz neue und lustige Action und Historia, genannt die große Königin Semiramis***), dazu eine Nachcomödie: des einfältigen Trappolin Widerwärtigkeiten im Heirathen, durch Pickelhering angestiftet".

Daß indessen mit diesen biblischen nnd historischen Stoffen das Publikum nicht zu befriedigen, daß damit dem mit jedem Tage allgemeiner werdenden Interesse an der Oper, der Sensation, welche die Jesuitenspiele machten, nicht die Spitze zu bieten war, ist leicht einzusehen. Velthen mußte suchen, den Kreis der dramatischen Stoffe zu erweitern und zu bereichern, da er ihn nicht überschreiten

*) wozu vermuthlich das berühmte Stück von Vondel benutzt war.

**) Gewiß lag hier der antike Gebrauch zum Grunde: das Satyrspiel der Tragödie folgen zu lassen.

***) wahrscheinlich nach Calderon.

Digitized by Google

wollte. Denn die Stoffe, die merkwürdigen Hiſtorien, die bunten ſceniſchen Vorgänge, nicht ihre poetiſche Behandlung, waren immer noch der größte Reiz für das Publikum. Danach mußte alſo umhergeſucht werden. Wenn die Schulcomödien, die altengliſchen und holländiſchen Stücke, die franzöſiſchen und italieniſchen unzureichend waren, ſo that ſich in der ſpaniſchen Literatur, aus welcher ſchon damals alle Nationen mit vollen Hände ſchöpften, die durch die Jeſuitenſtücke ſchon für unſre Bühne herangezogen waren, noch immer eine reiche, bunte, vielbewegte Welt auf. Auch der ſpaniſche Spaßmacher, der Graziöſo mußte die Muſterkarte der Vielgeſtalt unſres Hans Wurſt completiren. Er ſollte Velthens Abſicht dienen: das burleske Element zu verfeinern, erhielt den höfiſchen Namen Curtiſan und damit die Anweiſung, den tollen Uebermuth, mit dem er durch die ernſthafte Handlung ſprang, durch etwas weniger Zoten und Schmutzereien zu würzen; ein Verſuch, der aber an der derben Natur des deutſchen Poſſenreißers und ſeines Publikums ſcheiterte.

So rafften denn nun die genialen Köpfe der Velthen'ſchen Genoſſenſchaft aus allen möglichen vorhandenen Dramen die wirkungsreichſten ſceniſchen Erfindungen zuſammen, ſie beuteten die Moderomane, die Hiſtorienbücher, ſelbſt die Staatsbegebenheiten der Neuzeit aus und combinirten weitläufige Scenarien, in denen alle Bühneneffekte zuſammengebaut, alles Dageweſene überboten werden ſollte. Politiſche Vorgänge, erſtaunliche

Digitized by Google

Großthaten berühmter oder fabelhafter Helden und Könige, die blutigsten Gräuel neben der gezierteſten Schönrednerei der Prinzen und Prinzessinnen und den impertinenteſten Schwänken der Possenreißer, Zauberstückchen und Verwandlungen, Träume und Erscheinungen, Himmel und Hölle, alles das in der abentheuerlichſten Verknüpfung mit feierlich allegorisch-diktaktischen Gestalten, Zwischenspielen, Balletten, Chören, Arien, Illuminationen und Feuerwerken, das waren ungefähr die Ingredienzien dieſer Velthenſchen Hauptaction.

Die Gattung war durchaus nicht neu, wir haben ſie ja, von den Mysterien und Bürgerspielen an, bis zu den Jeſuitenspielen wachſen und in Stücken wie Cormartens Polyeuct ſich faſt vollenden geſehen — wenigſtens nach der ernſten Seite hin; Velthen trieb ſie nur, ſo weit die Schauſpielkunſt es vermochte, auf die Spitze.

Das neue Element, das er hinzufügte, war die ausgedehnte Improviſation.

Alle theatergeſchichtlichen Stimmen ſprechen ihren Tadel gegen Velthen aus, daß er dieſem verderblichen Gebrauche alle Schranken genommen; man ſollte aber bedenken, daß er nicht anders konnte, ja daß er im Grunde nur eine Naturnothwendigkeit ſeiner Kunſtepoche erfüllte.

Abgeſehen davon, daß der Schauſpielkunſt — im Stich gelaſſen von den Dichtern — gar nichts weiter

Digitized by Google

übrig blieb, als ſich ſelbſt zu helfen, wie ſie eben konnte, ſo drängte die phantaſtiſche Willkür der mittelalterlichen Dramatik ſich mit der Improviſation zu vollenden.

Nun war nichts mehr übrig im Bereiche des Erdenklichen. Mit dem Reize der augenblicklich erfundenen Rede war das Arſenal der theatraliſchen Wirkungen ausgeleert. Die Schauſpielkunſt war auf dem Gipfel der Vergeudung ihrer Kunſtmittel angelangt, jenſeits deſſen der Abgrund ſchmachvoller Verarmung liegt.

Und dahin mußte es kommen in einer Kunſt, die nur auf Sättigung der Phantaſie ausging und welcher der innere Schwerpunkt, das Maaß der einfach menſchlichen Wahrheit noch fehlte. Velthen erfüllte die traurige Miſſion: das Geſchick der mittelalterlichen Schauſpielkunſt zu vollenden.

Natürlich konnte er es nicht wagen, dieſe Gattung auf die Bahn zu bringen, wenn ſie nicht von ausgezeichneten ſchauſpieleriſchen Fähigkeiten in ſeiner Truppe unterſtützt worden wäre, und es iſt kein Zweifel, daß wir in den Jahren, da die Velthenſche Geſellſchaft dieſen kühnen Anlauf zur poetiſchen Selbſthülfe nahm, eine kurze, aber glanzvolle Epoche ſchauſpieleriſcher Kraftgenies vor uns haben. Sie hat den bekannten Ausſpruch: Deutſchland habe früher Schauſpieler als Schauſpieldichter gehabt, glänzend begründet; ja wir haben dieſe kühne Einführung der Improviſation als einen offenbar ernſthaft gemeinten Verſuch zu betrachten: die Schauſpielkunſt

Digitized by Google

gänzlich aus der Abhängigkeit vom Dichter zu emanzipiren.

Wohl fünfzehn Jahre lang wanderte Velthen mit seiner Truppe umher und erwarb die größte Achtung und Popularität. In Nürnberg und Breslau wurde die berühmte Bande, bei ihrer Ankunft am Weichbilde der Stadt, von einer Deputation des Rathes begrüßt und stattlich bewirthet. Diese Höflichkeit wurde dann durch eine Benefizvorstellung, der sogenannten Rathscomödie, erwidert, bei welcher der Magistrat in Corpore erschien, die vornehmsten Plätze, d. h. die auf der Bühne selbst zu beiden Seiten des Prosceniums, einnahm*) und sich durch ein solennes musikalisches Festspiel (Serenada) „für die erwiesene hohe Gunst und Gnade" feiern ließ.

Auch in Hamburg führte späterhin Velthen die Rathscomödie ein und der Senat beschenkte die Gesellschaft jedesmal bei ihrem Abschiede.

Aber bei alledem war nichts natürlicher, als daß es sich je länger je mehr herausstellen mußte, durch welch

*) Dieser für die Darstellung äußerst störende Gebrauch erhielt sich theilweis noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. In Paris setzte erst Voltaire seine Abschaffung bei der zweiten Aufführung seiner Semiramis durch. Des Ninus Geist vertrieb die haute volée von ihren fauteuils. An seiner Erscheinung erwies sich die Unverträglichkeit der scenischen Täuschung mit jener herkömmlichen Einrichtung vollständig.

Digitized by Google

ein gewagtes Spiel dieser Aufschwung der Popularität gewonnen war. Auf dem schwindelnden Nachtwandlerwege, den die Schauspielkunst in der Improvisation, und gar der ernsten Rollen, unternommen hatte, konnte sie selbst bei den ausgesuchtesten Talenten nicht ausdauern.

Hören wir was Riccoboni, der bei der Stegreifcomödie aufgewachsen war, von der Improvisation sagt.

„Die extemporirte Comödie setzt sinnreiche Schauspieler voraus, welche an Talent einander fast gleich sein müssen, denn das Spiel des besten Acteurs hängt zugleich von dem Spiele desjenigen ab, mit dem er redet. Kommt er mit Einem zusammen, der nicht sogleich den rechten Punkt, wann er antworten muß, zu treffen weiß, oder ihn zu unrechter Zeit unterbricht, so wird seine Rede matt werden und den Gedanken wird die nöthige Lebhaftigkeit fehlen. Wenn der Comödiant keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft besitzt, wenn er sich nicht mit aller Lebhaftigkeit auszudrücken weiß, wenn er nicht alle Annehmlichkeiten der Sprache in seiner Gewalt hat, nicht mit allen nöthigen Kenntnissen versehen ist, welche die verschiedenen Stellungen seiner Rolle erfordern können, so wird er es nie zu etwas bringen. Was für eine Erziehung wird nicht erfordert, um einen solchen Schauspieler zu bilden! Die Seltenheit des Zusammentreffens von so viel Talent und Bildung als die extemporirte Comödie erfordert, ist die Ursach, daß diese oft so schlecht ausfällt."

Digitized by Google

Riccoboni macht ferner auf die großen Uebelstände aufmerksam, welche aus dem Gebrauch der allgemeinen Phrasen, der erlernten Einschiebsel*), denen wir schon in den englischen Comödien und Tragödien begegnet sind, und zu denen mittelmäßige Schauspieler nothwendig ihre Zuflucht nehmen müssen, hervorgehen, indem, je besser diese eingelegten Stellen der Rede sind, desto schlechter und armseliger dagegen dann die Improvisation erscheinen muß, von welcher der Schauspieler gleichwohl im Zusammenspiel nicht zu entbinden ist. Riccoboni fügt hinzu, daß er diesen Fehler der störenden Ungleichheit vierzig Jahre lang bei den besten italienischen Gesellschaften herrschend gefunden habe.

War dies nun schon ein unvermeidliches Uebel bei der komischen, offenbar leichteren Gattung der Improvisation und bei einer dafür von Natur so begabten Nation, wie die italienische ist, um wie viel störender mußte es bei deutschen Schauspielern hervortreten, und gar im pathetischen Drama!

Trotz des Talentes und der Kenntnisse, welche in Velthens Genossenschaft vorhanden gewesen sein mögen, trotz der moralischen Kraft, womit der Führer sie zu immer neuen Anstrengungen gespornt, mußte auch bei diesen

*) robbe generiche heißen sie bei den italienischen Stegreifspielern.

Digitized by Google

Schauſpielern die Bravour des Extemporirens bald erlahmen.

Nun ſuchte man ſich Aushülfsphraſen aus den beſten Dichtern der Zeit zu ſammeln. Die Monologen beſonders, auf die man ſehr viel hielt, weil ſie freie Tummelplätze für die Improviſation darboten, wurden zuerſt wieder von den Darſtellern aufgeſchrieben, mit den ſchönſten Floskeln und Tiraden ausſtaffirt und auswendig gelernt. Rhetoriſche Brocken des Gryphius und Lohenſtein, auch was die ausländiſche Literatur bot, mußte der Improviſation unter die Arme greifen, und man kann denken, welch ein geſchmackloſes Durcheinander daraus entſtehen, und wie ſich die kahlen Verlegenheitsaushülfen untergeordneter Extemporanten daneben ausnehmen mußten.

Machten dieſe Uebelſtände ſich ſchon bei Velthens Truppe bemerkbar, um wie viel ſchreiender müſſen ſie ſich bei den Banden geäußert haben, die aus dem Troß von mittelmäßigen und gemeinen Naturen beſtanden, und ſich jetzt über eine Kunſtgattung hermachten, welche nur durch das Zuſammentreffen der ſeltenſten Befähigungen zu balanciren iſt!

Da trat an die Stelle genialer Kühnheit, die im bombaſtiſchen Pathos doch immer noch von Ueberkraft der Leidenſchaft und Begeiſterung zeugte, die rohe Impertinenz aberwitzig pomphafter Tiraden; ein Galimathias, deſſen unverſchämter Unſinn die blöde Menge

Digitized by Google

reilich verblüffte und darum vollkommen zufrieden stellte, ein besseres Publikum aber verscheuchte.

Natürlich sprang hierbei die Darstellungsweise ebenfalls aus allen Geleisen, und es war vorauszusehen, daß die Schauspielkunst den wilden Rausch der Selbständigkeit, in dem sie sich studentisch austobte, bald durch den kläglichen Katzenjammer einer armseligen Ernüchterung büßen werde.

Ein solche Wendung der Dinge mußten auf Velthen einen tiefen Eindruck hervorbringen. Dem Unheile, das er mit der freigegebenen Improvisation über seine Kunst hereingerufen, wieder zu wehren, mußte seine angelegentlichste Sorge sein. Daß dies nur durch ein Zurücklenken in die Schranke regelmäßiger Dramen, auf die Bahn wahrheitsgemäßer Menschendarstellung geschehen könne, war außer Zweifel, wie aber sollte das im Wirrwarr des Wanderlebens, der gierigen Schaulust der Menge gegenüber, gelingen?

Mit welcher Freude mag Velthen daher die Aussicht begrüßt haben: unter dem Schutze seines Churfürsten, in gesicherter Lage, einem auserlesenen Publikum gegenüber, — das er, ebenso wie seine Kunstgenossenschaft, allmälig erziehen konnte — der Schauspielkunst wieder sichere Grundlagen gewinnen zu können.

Joh. Georgs II. Tod und die übliche lange Trauerzeit hatten die Hof-Comödie und damit die Bestallungen der Comödianten aufgehoben. Erst als die Hofergötz-

Digitized by Google

lichkeiten von Neuem begannen, fanden ſich die Schauſpiele und die Schauſpieler wieder ein und Letztere erhielten auch theilweiſe erneute Beſtallungen.*) Johann Georg III. wandte dem Theater noch mehr Intereſſe als ſeine Vorgänger zu. Als Velthen nun nach Sachſen zurückkehrte, 1684 auf dem Churfürſtlichen ſogenannten Taubiſchen

*) Eine Supplik von vieren derſelben mag hier als Beitrag zur Schilderung der damaligen Zuſtände Platz finden. Sie iſt an den Oberhofmarſchall von Haugwitz gerichtet, und lautet: „Hochwohlgeborener Herr, Herr! Gnädiger Herr! Ew. Excellenz iſt gnädig bekannt, wie in Sr. Churfürſtlichen Durchlaucht zu Sachſen gnädigſt angeordneten Comödien ſeither Neuen Jahres, wir endesgeſetzte unſere unterthänigſte Obedienz allermöglichſt erwieſen, auch Zuverſichtlichſter Hoffnung gelebet: dießfalls gnädigſte Beſtallung, unterthänigſt gebethenermaaßen zu erhalten; umb ein undt anderer hoher vorgefallener Nothwendigkeiten aber ſolches auff beſondre Zeit differirt worden. Dennoch aber Ew. Excellenz aus hochangeborener Generoſität einige Specification unſrer, die wir außer Beſtallung, (laut des Hoff-Bettmeiſters gegebenen Berichts) gnädig verlanget, die wir hiermit in völligem Gehorſam abſtatten undt Höchſtermeldte Ew. Excellenz ganz unterthänig imploriren undt bitten, nach Dero hohen ſelbſteigenen gnädigen Belieben eine gnädige Ergötzlichkeit uns, wegen ſehr dürfftigen Vermögens (bis zu gnädigſt würklicher undt künfftiger Beſtallung) genießen undt reichen zu laſſen. Vor welche hohe undt große Gnade mit verbundenſten Gehorſam undt allermöglichſter Dankbarkeit leben undt ſterben.

Ew. Excellenz unterthänige gehorſame Chriſtian Sander, Johann Chriſtoph Dorſch, Chriſtoph Zeuriſch, Johann Adam Scholtz.

Digitized by Google

Garten vor dem Pirnaischen Thore, an zwei Nachmittagen den ersten und andren Theil des Trappolino aufführte, so kam endlich der Entschluß zur Ausführung: durch Velthens Anstellung der deutschen Cömödie eine neue und vollständige Organisation zu geben.

Dies geschah im Herbst des Jahres 1685 und bewirkte die Errichtung des ersten deutschen Hoftheaters fast ganz nach den Normen unsrer Tage.*)

Das Comödienhaus, mit Decorationen und Maschinerie ausgestattet, war vorhanden, Musiker und Sänger der Kapelle hatten schon die frühern Opernaufführungen bewerkstelligt, vier der schon früher bestallten Comödianten wurden Velthen und einer Elite seiner Truppe zugesellt, eine Churfürstliche Theatergarderobe mit allem Zubehör angelegt.**)

Um die bisherigen Directoren der Hofcomödien:

---

*) Man pflegte bisher die ersten Hoftheater um 70 Jahre später anzunehmen.

**) Ein Inspektor über die Comoedien-Kleidung, namens Schilling, sammt einem Inventions-Schneider, namens Zinke wurden angestellt. Die Rechnungen „über seidne und andere Wahren zu romanischen und türkischen Kleydern" liegen mir vor, und bemerkenswerth ist es immerhin, daß die Stickerei derselben meistens ebensoviel, oft mehr als die Stoffe kostete. Vier türkische Anzüge z. B., bei denen auch der Schneiderlohn berechnet ist, kosteten 314 Thlr. 17 Gr. 9 Pf. Bei dem Werthe, den das Geld zu jener Zeit hatte, ein bedeutender Preis. Bald darauf wurde

Digitized by Google

Starke und Riese nicht zurückzusetzen, mußte Velthen die Leitung mit ihnen theilen; daß er demungeachtet die Seele der Direction gewesen, leidet keinen Zweifel.

Ueber den Personalbestand und die Gehaltverhältnisse dieser „neuen Bande Churfürstlicher Comödianten" geben uns einige Besoldungsquittungen, welche ein glücklicher Zufall erhalten hat, erwünschte Auskunft.

Die drei Directoren bekamen Jeder jährlich 200 Thlr., den höchsten Gehalt. Velthens Frau ebensoviel, deren Schwester 100 Thlr. Paceli 200 Thlr., Gottfried Salzsieder, Christian Janezschky und Reinhard Richter jeder 150 Thlr., Balthasar Brambacher und seine Frau jedes 100 Thlr., ebenso Dorsch und die, erst 1686 angestellte Sara von Borberg.

Das ergiebt einen jährlichen Gegenetat von 1950 Thlr. für die deutsche Comödie.

Verhältnißmäßig war diese Bezahlung gering, denn ein erster Sänger der Capelle erhielt doppelt und dreifach so viel, ja als 1687 italienische Sänger und Sängerinnen angestellt wurden, stiegen einzelne Gehalte schon auf 1500 Thlr.

Das Auffallendste an diesem Personalverzeichnisse aber sind die aufgeführten Frauen.

---

auch der Peruquen-Macher Perlich als Theaterfriseur mit einer umständlichen Dienstinstruction bei 300 Thlr. Gehalt angestellt. — Wo diese Einrichtungen zuerst in der Geschichte auftreten, verdienen sie einige Aufmerksamkeit, so geringfügig sie an sich sind.

Digitized by Google

Bis dahin waren, wie wir wissen, bei allen Banden die Frauenrollen von Knaben gespielt worden. Die Oper hatte zwar schon längst die herrschende Sitte durchbrochen und Frauen auf die Bühne gebracht, weil man sich mit der unzureichenden Ausbildung der schnell wechselnden Sopranstimmen der Knaben nicht begnügen wollte; indessen waren die Frauen doch auch in der Oper noch nicht allgemein geduldet*), als Velthens Truppe diese kühne Neuerung schon nachahmte.

Sie war von tief eingreifender Wichtigkeit und es darf ihr ein großer Antheil an der Anziehungskraft, welche Velthens Aufführungen übten, zugeschrieben werden. Aber abgesehen von dem heftigen Verstoß gegen die Sitte, den das Theater damit beging, war mit Einführung der Frauen — so sehr die Darstellung auch an Wärme, Wahrheit und natürlicher Ausbildung gewinnen mußte, — doch für alle Zeiten der Geschmack und das Urtheil des männlichen, also des tonangebenden Publikums durch das geschlechtliche Interesse getrübt.

Welchen Einfluß Velthen auf seine Umgebungen ausgeübt haben muß, wie energisch und entschieden sein Wesen war, das zeigt ein Schreiben an den Churfürsten,

*) Noch am Hofe Kaiser Karls VI., im Anfange des achtzehnten Jahrhunders, wo unter Metastasio's Leitung die Oper im höchsten Glanze stand, die Ausstattung einer einzigen Oper oft 60,000 Fl. kostete, durften die Frauenrollen nur von Castraten gesungen werden

Digitized by Google

von ſeiner Hand, worin er bei eingetretener Hoftrauer die ökonomiſchen Intereſſen der Geſellſchaft vertrat, und wenn man den ſklaviſch unterwürfigen Ton, die verwickelte Formalität des damaligen Briefſtyles damit vergleicht*), ſo ſetzt uns dies Schreiben durch ſeinen freien umwundenen Ausdruck, ſeine gedrungene und präciſe Faſſung in Verwunderung. Es iſt ein Beitrag zur Charakteriſtik Velthens und ſeiner Zeit. Es lautet:

„Durchlauchtigſter Chur-Fürſt,

Gnädigſter Herr!

Es iſt zwar nicht ohne, daß Ew. Churfürſtl. Durchlaucht durch deren Ober-Hof-Maſchall die Aufnehmung und Beſtallung der Bande Comoedianten mit der ausdrücklichen Condition geſchehen laſſen, das zu der Zeith, wan Hohe Trauer einfället, wir unſere Beſoldung nur zur Helffte bekommen ſollen, darwider wir auch nichts einzuwenden haben.

Weil aber, gnädigſter Herr, vor Eines (erſtens) bei Hochſeeligen Abſterben dero Frau Mutter, Chriſtmilden Andenkens ſchon die Helffte des Quartales Trinitatis iſt verfloſſen geweſen, und ungeachtet alles angewandten Fleißes nicht allein zu Berlin und an denen Braunſchweigiſchen Höfen wegen der daſelbſt gleichfalß eingefallenen Hohen Trauer unß alle Hoffnung benommen, ſondern

*) Man halte den Brief der vier Schauſpieler Seite 256 dagegen.

Digitized by Google

auch zu Breßlau und an andern Orthen in Schlesien, wegen des Türken-Krieges abgeschlagen worden, einige Comödien zu präsentiren, darbey wir doch schon in die 60 Rthlr. Reise-Kosten vergeblich anwenden müssen. Vors ander auch wir sehr weiten Weg werden zu reisen haben, ehe wir etwas verdienen können, und große Gefahr dabey, daß wir, wie uns Vormals begegnet, viel mehr darbey an Unkosten aufwenden, als verdienen möchten, das ganze Quantum aber, so an der Helffte des halben Quartahls Trinitatis abzuziehen währe, ungefähr 90 Rthlr. beträget:

Als gelanget an Ew. Churfürstl. Durchlaucht unser unterthänigstes Suchen und inständiges Bitten, Sie geruhen gnädigst die Verordnung zu thun und zu befehlen, damit uns das nunmehr zu Ende gehende Quartahl Trinitatis völlig aus der Churfürstl. Rent-Cammer vergnügt werden möchte.

Bey künftigen Quartalen, so lange Ew. Churfürstl. Durchlaucht unsere Unterthänigste würkliche Aufwartung nicht gnädigst verlangen, wollen wir gern und willig mit dem halben Quartal unß vergnügen lassen. Wegen Außzahlung des gantzen Quartaalß Trinitatis machen sich sichre und ungezweifelte Hoffnung

Ew. Churfürstl. Durchlaucht
unterthänigst gehorsamste Diener
Sämmtliche Bande der Churfürstlichen Comödianten.

Digitized by Google

Die Bitte wurde gewährt und die Bande erhielt Urlaub zu Wanderzügen bis zum Ablauf der langen Trauerzeit. In dieſer Epoche beſuchte ſie Hamburg zum erſtenmale; der Türkenkrieg trieb ſie nach Weſten zu, um einen, wie wir ſehen, nicht ſo leicht zu erzielenden Erwerb zu ſuchen.

Erſt im Herbſte 1688 ſcheint die Truppe ihre Thätigkeit am Dresdner Hofe wiederbegonnen zu haben. Obſchon nun auch die italieniſche Oper in Aufnahme kam, ſo verminderte ſich das Intereſſe des Churfürſten für das deutſche Schauſpiel keineswegs, ja im Carneval 1690 mußten die Comödianten dem Hofhalte nach Torgau folgen und faſt täglich ſpielen, während nur einmal große italieniſche Oper und dreimal italieniſche Opern von Kindern gegeben wurden.

Dieſe Erfolge des deutſchen Schauſpiels kann man nur auf Rechnung des Eifers und der Einſicht ſtellen, womit Velthen die Reaction gegen die, von ihm ſelbſt entfeſſelte, Improviſation betrieb.

Sorgfältig ſcheint er die Muße des ſichern Aufenthaltes, der wenige übereilten Aufführungen benutzt zu haben, um ſeinem Repertoire immer mehr regelmäßig gearbeitete Stücke, beſonders die von Moliere zu gewinnen. Er verbannte allmählig die ungeheuerlichen Stoffe, hielt ſich mehr an die geordneteren Scenarien der italieniſchen und der ſpaniſchen Stücke.

Nun wurde auch wieder mehr Sorgſamkeit auf die

Digitized by Google

Ausführung der Hauptactionen gewandt, welche hier am Hofe schlechtweg Comödien hießen. Der Dialog wurde nach und nach wieder durch aufgeschriebene und memorirte Rollen sicher gestellt und das Stegreifspiel möglichst auf die Posse beschränkt. Häufiger aufgeführte Uebersetzungen beförderten diese Absicht und entsprachen zugleich dem Geschmack des Hofes.

An den Carnevalsvorstellungen 1690 in Torgau treten die Spuren dieser Reaction deutlich hervor. Wir finden unter ihnen von Molièreschen Stücken den bürgerlichen Edelmann, die Comödie von Mascarilius (l'étourdi) die glückselige Eyfersucht (le cocu imaginaire), der gezwungene Arzt, Don Juan oder des Don Pedro Todten-Gastmahl, die Männerschule und sogar le misanthrope unter dem Titel „der Verdrießliche." Das war schon ein Versuch in der haute comédie. „Der künstliche Lügner" war unfehlbar das italienische Stück, das auch Goldoni bearbeitet hat, „Printz Sigismund von Pohlen" Calderons „Leben ein Traum", „der schlimme Roderich" dem Cid von Corneille nachgebildet.*) Daneben sehen wir die alte Hauptaction noch vollständig vertreten in den Comödien „von dem großen Rechtsgelehrten Papiniano, vom Ritter St. Georg, von Genoveva, von dem

*) Es war eine Bearbeitung in freien Versen, welche Gottsched 23 Jahre später noch von der Hoffmannschen Truppe spielen sah.

Digitized by Google

Ulysse und der Penclope, von der Aspasia, von des Alexanders Liebeskrieg und von Wallenſtein. Der allbeliebte Trappolino wird in beiden Theilen aufgeführt, Poſſenſpiele wie „der verzauberte Pickelhäring, Graf Schonſteinfeger, die drei barmherzigen Schweſtern, der Blaſebalg, Cackerlacu, varietas delectat, der frantzöſiſche Geiſt und die alte Kupplerin" verſichern uns der Fortdauer der alten Schwänke.

So giebt dies Repertoir uns eine Andeutung von der Weiſe, in welcher Velthen die Schauſpielkunſt zu führen dachte.

Wie weit er es mit ſeinem Einlenken zu beſonnener Vermittelung der Extreme hätte bringen, ob es ihm hätte gelingen können, die Fluth wieder zu dämmen, die er losgelaſſen, das muß unentſchieden bleiben, der Schutz der Verhältniſſe, deſſen er dazu bedurfte, wurde ihm plötzlich entzogen.

Nach dem Tode Johann Georgs III. entließ der Hof zu Dresden ſämmtliche deutſche Comödianten. Sie behielten nur ihren Titel und die Conceſſion für das Land. Das Churſächſiſche Fürſtenhaus gab auf geraume Zeit das Protectorat der deutſchen Schauſpielkunſt, ſo wohlthätig es begonnen hatte, wieder auf.

Am 4. Februar 1692 ſchreibt „die ſämmtliche Bande Comödianten", daß ſie den Beſchluß des Churfürſten mit höchſter Gemüths-Alteration vernommen haben, und bittet nur, da ſie ſeit dem Abſterben des hochſeligen

Digitized by Google

Churfürsten, also ein halb Jahr, aus eigenen Mitteln leben müssen, ihnen die rückständigen zwei Quartale zum Abschiede in Gnaden reichen zu lassen.

Den Wanderzügen auf ungewissen Erwerb, denen Velthen so abgeneigt geworden war, sah er sich wieder hingegeben und der Rivalität mit allen Gauklerbanden; an die Nothwendigkeit wieder gewiesen: die Schaulust des Pöbels zu reizen und zu fesseln. Bei Seite geschoben waren die Plane stiller Reformen, Moliere mußte wieder in den Hintergrung des Repertoirs, das allmählige Gedeihen der charakteristischen Wahrheit war gehemmt, es galt jetzt wieder träge, derbe Nerven zu erschüttern. Das Gewaltsame, Ueberraschende, das Packende und Seltsame war wieder Zielpunkt des dramatischen Effektes, der bescheidene Humor mußte wieder der groben Possenreißerei Platz machen.

In Hamburg, wo Velthen das Publikum ganz berauscht von der Herrlichkeit der Oper traf, mußten die äußersten Anstrengungen versucht werden, die Theilnahme des Publikums zu gewinnen. Nun blieb nichts übrig als die Buntheit der populären Hauptaction aufs Höchste zu treiben, durch immer reichere musikalische Zuthat, durch Ueberbietung aller Mittel der Oper die Spitze zu bieten; selbst den Titel der Stücke marktschreierisch auszustutzen, — Haupt- und Staatsaction hieß er fortan — und alles das war vergebens.

Digitized by Google

Der Culminationspunkt der Ueberladung war erreicht, die Aussicht auf rettungslosen Verfall lag offen da.

Hier bricht mit dem Geschicke der mittelalterlichen Schauspielkunst auch Velthens eigenes zusammen. Das Jahr, in dem die Truppe Dresden verlassen, war noch nicht zu Ende, als er in Hamburg aufs Krankenlager sank. Und so genau sollte sein Schicksal mit dem seiner Kunst Schritt halten, daß er auch das erste Ziel der geistlichen Angriffe wurde, welche die Verwilderung der Schaubühne zu dieser Zeit hervorrief.

Dem Manne, der seinem Stande bei Magistraten und Fürsten die letzten Ehren errungen hatte, verweigerte der Geistliche auf dem Krankenlager das Nachtmahl, da er nicht zuvor seinen Beruf abschwören wollte. Zum Glück war der Pastor auf dem Hamburger Berge, den Velthen rufen ließ, milder gesinnt, und des Kranken Verlangen nach den Tröstungen des Sacramentes blieb wenigstens nicht unerfüllt.

Bald nach diesen Vorgängen ist Velthen gestorben. Bestimmt ermittelt ist weder das Jahr noch der Ort seines Todes; gewiß aber ist es, daß dieser in den ersten neunziger Jahren erfolgt sein muß; er hat das Scheitern der Hoffnungen und Plane für seine Kunst nicht lange überlebt.*)

*) Die Herausgabe der von Velthen veranstalteten Uebersetzung des Moliere geschah im Jahre 1694 von seiner Truppe, aller Wahrscheinlichkeit nach also nach seinem Tode, bis wohin

Digitized by Google

Magister Velthen ist der tragische Held in der Vorgeschichte unsrer Kunst. Er vermaß sich, die letzten Kräfte der mittelalterlichen Kunst bis zum Fieberparoxismus aufzuregen; er wollte ihr erneutes Leben gewinnen. Es war umsonst, er hatte die Zerstörung nur beschleunigt. Die wilden Geister, die er hineingerufen, konnte er nicht wieder bannen, und unter den ersten fallenden Trümmern des Hauses, das er stützen wollte, wurde er begraben.

---

die Stücke vor Veröffentlichung gehütet und nur zum Vortheil der Gesellschaft benutzt worden waren. Nach seinem Tode verließen mehrere Mitglieder, welche Antheil an den Uebersetzungen haben mochten, die Bande, und so entstand die Nothwendigkeit den Werth der Stücke durch den Druck theilbar zu machen. Als der Churfürst von Sachsen 1696 König von Polen wurde, dehnte man das Sächsische Comödiantenprivilegium auch auf das Königreich aus; dies geschah zu Gunsten von Velthens Wittwe. Ueber die Mitte der neunziger Jahre hat Velthen also keinesfalls gelebt.

Digitized by Google

VI.

Die Oper.

Der Untergang des mittelalterlichen Drama's, in seinem ganzen Umfange, vollendet sich erst mit der alten Oper, aus deren kurzer Geschichte sich auch der vorliegende Wendepunkt in der Geschichte der Schauspielkunst in vieler Hinsicht erklärt.

Die Oper, diese für alle Zeiten gefährlichste Nebenbuhlerin der Schauspielkunst, die alle Kunstmitel des Schauspiels besitzt, sie aber noch mit der unmittelbar zwingenden Gewalt der Musik durchdringt und, dem großen Publikum gegenüber, in dem unberechnenbaren Vortheile ist: weniger den Geist, als die Empfindung, die müheloſe Empfänglichkeit in Anspruch zu nehmen, die Oper war es, deren riesenhaft schnelles Erwachsen, deren siegreiche Verbreitung das Gedeihen des Schauspiels auf dem betretenen Wege eigentlich unmöglich machte.

Digitized by Google

Das ganze Drama bewegte ſich noch auf dem Gebiete einer phantaſtiſchen Willkür, natürlich mußte auf dieſem die Oper den Sieg behaupten.

Daß die Oper eigentlich nur ein nothwendiges Reſultat des fortwachſenden mittelalterlichen Drama's war, iſt aus dem Hergange der Geſchichte beim oberflächlichſten Blicke zu erkennen.

Vom erſten Anfange des geiſtlichen Drama's an, war die Muſik ein weſentlicher Beſtandtheil deſſelben und ging, wie wir geſehen haben, in die weltlichen Spiele über. Als Auguſtin Beccario 1550 in Italien das Schäferſpiel mit Chören einführte, Taſſo's „Amintas" und Guarini's „treuer Schäfer" dieſer Gattung ſo große Beliebtheit erwarben und dem lyriſchen Ausdrucke damit auf der Bühne Raum ſchafften, da war der Schritt, den 1596 eine muſikaliſch gelehrte Geſellſchaft in Florenz mit Hervorbringung einer vollſtändigen Oper machte, nicht ſo groß, als man ihn ausgab.

Der Sänger Caccini hatte lebhafte Anregung dazu gegeben, Ottavio Rinuccini das Gedicht „Daphne" dazu geliefert, Jacopo Peri die Muſik componirt und bei der Aufführung, im Hauſe des Herrn Corſi, ſelbſt den Apollo geſungen. *)

*) Riccoboni giebt an, daß die erſte Oper eigentlich ſchon 1574 im Dogenpalaſte von Venedig zu Ehren Heinrichs III. von

Digitized by Google

Auch das Recitativ, von dessen Erfindung Peri so großes Aufhebens machte und die Ehre desselben gegen die Ansprüche des Emilio del Cavaliero behauptete, war doch im Grunde gar nichts Neues. Die Art, wie der lateinische Text in den Mysterien, ähnlich den Kirchenritualien, gesungen wurde, war ja nichts Anderes als Recitativ.

So drängte nicht nur die musikalische Neigung des mittelalterlichen Drama's, nein Alles, was sich in dramatischer und theatralischer Gestalt geäußert hatte, zur Oper. Der symbolische Tiefsinn der Mysterien, die phantastische Moralität, das lyrische Schäferspiel, das monotone Singetspiel, der Decorations- und Maschinenzauber, dazu der Pomp der Hofaufzüge, Ballette, Wirthschaften, Prozession, Alles hatte Raum in der Oper, Nichts konnte für diese Gattung zu bunt und abentheuerlich sein, und so ist sie als der Gipfel aller dramatischen Bestrebungen des ganzen Mittelalters zu betrachten.

Daß der Stifter der gelehrten Dichterschulen, daß Martin Opitz es war, der die italienische Oper zuerst durch seine Uebersetzung der Daphne in Deutschland einführte, ist uns bekannt. Sie hatte antike Formen, außer den Chören der Hirten, welche zur Handlung

---

Frankreich, bei seiner Rückkehr aus Polen, aufgeführt worden sei, vermuthlich hatte sie aber noch nicht völlig so entwickelte Formen.

Digitized by Google

gehören, noch betrachtende, welche die Zwischenacte füllten. Man nannte sie nach holländischem Vorbilde Reihen*). Diese erste Oper wurde mit Musik des in Italien gebildeten Dresdner Kapellmeisters Schütz 1627 am Hofe des Churfürsten Johann Georg I. zur Vermählungsfeier des Landgrafen Georg von Hessen mit Sophia Eleonore von Sachsen in Torgau aufgeführt**).

Mit welcher Begierde stürzte nun Alles über die neue, fremdländische Gattung her! Wie drängten sich alle geistigen und materiellen Kräfte sie zu verherrlichen, die schnell das erklärte Schooßkind der Höfe wurde, bald eine wetteifernde Beschützung in den reichen Städten erfuhr. Um das Jahr 1700 kamen nach Gottscheds Zählung auf ein Schauspielgedicht schon zehn bis zwölf für die Oper. Die Musiker drängten sich nach Italien, um dort die Operncomposition zu studiren. An den Höfen von Wien, Dresden, München, Berlin wurden ungeheure Summen auf die Oper verwendet, die kleineren Höfe überboten ihre Kräfte, ihnen nachzueifern. An den Aufzügen und Balletten, welche mit diesen Hofopern verbunden waren, nahm der Adel, nahmen fürstliche Personen sogar Theil.

---

*) Reigen, an die tanzenden Chöre des attischen Theaters erinnernd.

**) Bei diesen Festlichkeiten fanden übrigens auch Vorstellungen von Tragödien und Comödien statt.

Digitized by Google

Und die Städte blieben nicht zurück. In Nürnberg begann man 1667 den Bau eines Opernhauses, der indeß mehrfach unterbrochen wurde. In Hamburg wurde 1678 das Opernhaus vollendet. In Leipzig ein nur beschränktes im Brühl von Kapellmeister Strungk 1693 mit einer aus dem italienischen übersetzten „Alceste“ mit Musik von Paul Thiemich eröffnet. Das in Nürnberg 1687 mit einer Originaloper „Arminius“, in demselben Jahre das in Augsburg.*)

Die Oper war es, welche der dramatischen Kunst die ersten würdigen Tempel verschaffte, deren Einrichtungen nach italienischen Vorbildern hergestellt, mit Vorhang, Decorationsgardinen und Couliſſen, Ober- und Untermaschinerie die Beschaffenheit unsrer heutigen Bühne bestimmt hat.

Feind rühmt von dem Hamburger Operntheater: es könne „die Seitenscenen 39mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche 100mal verändern“. Er preist auch die Schönheit der Operntheater in Hannover und Braunschweig. In Wolfenbüttel, Weißenfels, Koburg, Altenburg, Breslau u. s. w. entstanden deren ebenfalls.

*) In Italien war die erste öffentliche Oper zu Venedig im Carneval 1637 (Andromache) aufgeführt worden. Nach Frankreich wurde eine italienische Oper 1645 mit Musikern und Bauleuten vom Cardinal Mazarin berufen und das Theater im petit Bourbon in Paris eingerichtet.

Digitized by Google

So erlangte diese ältere deutsche Oper in den letzten Decennien des siebzehnten Jahrhunderts — gerade zur Zeit, da Velthens Gesellschaft für die Schauspielkunst stritt — eine glanzvolle Berühmtheit, die bis in das achtzehnte Jahrhundert fortdauerte und deutsche Operngesellschaften in Kopenhagen und Stockholm willkommen machte.

In Hamburg war es, wo die Cultur der Oper auf die bedeutungsvollste Höhe getrieben wurde, wo Poeten wie Postel, Bressand, Hunold, König und Feind, Componisten wie Theil, Kayser, Teleman, Hasse, Händel, Graun wetteifernd dafür steuerten und daher ihr Leben und Schicksal am frappantesten hervortritt.

Der vielgereiste Rechtsgelehrte Gerhard Schott hatte den Bau des Opernhauses bewerkstelligt, es wurde 1678 mit einer Originaloper eröffnet, die der kaiserlich gekrönte Poet Richter gedichtet, Capellmeister Theil componirt hatte. Sie hieß: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", und es ist von großer Wichtigkeit darin wahrzunehmen, daß die Oper sich ganz und gar an Form und Wesen des Mysteriums heftete und es zu einer abermaligen Wiedergeburt zu bringen suchte.

Die dreistöckige Mysterienbühne, welche — wie wir aus Rist's historischen Moralitäten wissen, — nie ganz außer Gebrauch gekommen war, wurde hier wieder vollständig angewendet, nur mit dem Unterschiede,

Digitized by Google

daß die obere Abtheilung, der Himmel, beweglich war und auf- und abwärts ſchweben konnte. Auch wurde nicht durch die ganze Oper die Emporbühne benutzt, die Scene verändert ſich vielfach, und wir ſehen uns von der Dürftigkeit der volksmäßigen Wanderbühne auf einmal in den raffinirten Prunk des Maſchinen- und Decorationsweſens verſetzt.

So ſtellt im Vorſpiele die Bühne das Chaos vor, die vier Elemente erſcheinen und zertheilen es. In der erſten Handlung ſtößt ein in der Luft ſchwebender Engel den Lucifer und ſeine Mitteufel in den Abgrund, Gott Vater ſchwebt mit der „großen Machina“ im Chor der Engel nieder und beginnt den Adam zu ſchaffen. Leider hat der Dichter nicht angegeben: wie der Darſteller das anzufangen habe. — Adam erſcheint und ſingt:

„Himmel! Erde! Thiere! Meer!
„Ja des großen Gottes Heer!
„was bekomm ich ins Geſicht?
„leb ich, oder leb ich nicht?

Jehova

„So lebe denn du Bild nach unſerm Willen,
„Du Muſter aller Tugend,
„Du Greis bei früher Jugend.“

So erinnert der Fortgang der Handlung unausgeſetzt an die älteſten Myſterien*) Lucifer ruft ſeine Teufel

*) Siehe Seite 61.

Digitized by Google

zuſammen, die ſich gegenſeitig mit monsieur anreden, und ſendet Sodin, den Teufel der Heimlichkeiten, in Schlangengeſtalt auf die Erde, die Eva zu verführen, welche dem zagenden Adam in folgendem Duett die verbotene Frucht empfiehlt:

Eva

„Iß nur, mein Herzchen, ſie ſchadet dir nicht,
„iß nur, ſie ſtärket das blöde Geſicht,
„glaube, ſie wird uns noch geben
„ein himmliſches Leben.

Adam (nachdem er gekoſtet)

„Der Schmack iſt gut, und mein! wer brachte
„mein Kind dazu, daß ſie ſich machte
„an dieſen edlen Baum?

Eva

Die Schlange.

Adam

Ach! ach! mir wird ſo bange! u. ſ. w.

In dieſer moderniſirten Weiſe der alten geiſtlichen Spiele geht dieſe Eröffnungsoper fort. Eingemiſchte Teufels- und Engelschöre, allegoriſche und ſymboliſche Figuren fehlen ihr ſo wenig als der Heiland, welcher die gefallenen Menſchen in den Schoß der Gnade führt. An dieſe Oper reihten ſich noch viele andre gleicher Gattung. Michal und David, Eſther, die mackabäiſche Mutter, Salomon, Nebukadnezar u. ſ. w. In Chriſti Geburt

Digitized by Google

erſchienen 1681 außer den Perſonen der h. Geſchichte auch Apollo, ſeine Prieſter und die Pythia, welche den Sturz der alten Götter auf das verzweiflungsvollſte beklagten.

Leider beſaß keiner der Dichter, welche für die Oper ſchrieben, Genie genug die volksthümlichen Elemente zur Schönheit zu entwickeln. Die Beſten unter ihnen glaubten auch auf dieſem Gebiete das Beſte zu thun, wenn ſie der phantaſtiſchen Buntheit die gelehrte Regelrichtigkeit fremdländiſcher Muſter entgegenſtellten.

Es wurden zwar in dieſer Richtung einige ſchöne Erfolge erobert. Kayſers*) Compoſitionen der Iphigenia, Klytemneſtra und des Salomo erregten das Entzücken der Kenner. Aber das große Publikum beſtand auf ſein lebhafter bewegtes, poſſenhaft und grauenvolles, wunderbar und abentheuerliches Volksdrama, und da es zu veredeln kein Dichtergenie in Deutſchland erſtand, die raffinirte Schauluſt der Höfe aber das große Publikum anſteckte und nun immer neue Ballette, immer buntere Decorationen und unſinnigere Gaukelei gefordert wurden, ſo vollendete ſich in dieſer Opernperiode die Entartung des tiefſinnig phantaſtiſchen mittelalterlichen Drama's bis zur widrigſten Fratze.

---

*) Er hat weit über hundert Opern componirt, für jede erhielt er 50 Thaler.

Digitized by Google

Die Frucht, mit ſo lüſterner Treibhaushitze zur Reife gebracht, faulte, kaum gebrochen, ſchon in der Hand.

Nun gab es heilige, geiſtliche, geſchichtliche, mythologiſche, heroiſche, ſchäferliche und komiſche Opern, aber unter den letzteren welche über „die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens, die Hamburger Schlachtzeit," in welchen der Chor der Wurſtmacherinnen figurirte und verbuhlte Weiber ſo anſtößige Arien ſangen, daß der Rath von Hamburg die Anſchlagszettel der zweiten Vorſtellung abreißen ließ und die Oper verbot. Auch „die Kunſt zu ſchmarotzen" und „fröhlicher Brüder Saufluſt" ſtand zuletzt auf dem Hamburger Repertoir neben der „blutigen Schaubühne des für unſre Sünden gemarterten und gekreuzigten Jeſu." Und wie weit entfernt dieſe Operndichtungen waren, die heilige Geſchichte in würdigerer Weiſe zu behandeln, ſehen wir z. B. an einer Oper des am ſächſiſchen Hofe ſehr beliebten Dedekind: „der ſterbende Jeſus". Die Kreuzigung wird darin immer noch mit aller Umſtändlichkeit vorgenommen. Als Judas ſich erhenkt, ſingt Satan das Echo ſeiner letzten Worte — die Echo's, die wir ſchon bei den engliſchen Comödianten angetroffen haben, ſind einer der beliebteſten Operneffecte geblieben. — und als endlich Judas, am Stricke hängend*), gar zerplatzte, rafft Satan ſeine Eingeweide in einen Korb zuſammen und ſingt eine Arie dazu.

*) Dies Motiv kommt ſchon in einem alten Spiele vom

Digitized by Google

Bis zum Tode Gerhard Schotts 1702 war dem Unfuge noch gewehrt worden, jetzt aber wandte sich Postel überdrüssig von der Operndichtung ab, Hunold gar mit erklärter Reue über das Aergerniß, das er gefördert, denn die Verderbniß war unaufhaltsam hereingebrochen.

Einzelne Erscheinungen, Compositionen von Hasse, Graun, Händel*), konnten den allgemeinen Zustand nicht verändern. Wie die Schauspielkunst in der Haupt- und Staatsaction sich selbst überboten, um der Oper die Spitze zu bieten, so erschöpfte sich nun endlich die Oper selbst in Ueberspannung und Vergeudung ihrer theatralischen Mittel, und den Prunk der Hofopern oder gar der kaiserlichen Jesuitenspiele erreichte sie doch nicht. Engel und Teufel, Drachen und Schlangen, der geöffnete Himmel und die Hölle voll prasselnder Feuerwerke, ganze Schlachten mit Kanonendonner, unabläßiger Decorationswechsel, überraschende Verwandlungen und Illuminationen gingen auf Blendung und Betäubung des Publikums aus; ein Reiz, der sich täglich abnutzte und also täglich wieder gesteigert werden mußte. Als die Menschen in ver-

---

Leiden und der Auferstehung Christi von Johann Michael vor. Die geängstete Seele des Judas kann nicht zum Munde heraus, sprengt ihm daher den Bauch und wirft die Eingeweide mit heraus; ein warnendes Bild gegen alle Verrätherei.

*) Händels erste Oper „Almira" fand 1703 so viel Beifall, daß sie dreißig Abende nach einander gegeben werden mußte.

Digitized by Google

schwenderischen Costümen, die Massen der Statisten und Tänzer nicht mehr wirkten, rief man die Thierwelt zu Hülfe. Pferde, Esel und Kameele kamen auf die Bühne, das Brüllen und Brummen von Ungeheuern und wilden Thieren wurde zu musikalischen Effecten benutzt. In Hunolds Nebukadnezar erschien der Held der Oper als wildes Thier mit Adlersklauen in Gesellschaft vieler anderer wilder Bestien. Und als nun Staunen, Grauen und Ueberraschung des Publikums endlich auch abgestumpft waren, warf die Oper sich dem Possenhaften ganz in die Arme und warb bei der komischen Schauspielkunst Succurs.

Schon seit 1686 hatte man angefangen in den komischen Opern, statt des Recitativs, gesprochenen Dialog einzuführen, so war also der Uebertritt der komischen Schauspieler in die Oper erleichtert. Hans Wurst mußte nun in den ernsten Opern, wie in den Staatsactionen spuken, und alle Vorstellungen mußten zum Beschluß einen Pickelheringsschwank haben. Die alten Singetspiele, Buhlerschwänke und Singecomödien bekamen moderne Musik, und Hans Wurst in vielfachen Verkleidungen producirte sich, nachdem etwa „die kleinmüthige Selbstmörderin Lucrezia und die Staatsthorheit des Brutus", oder „Isaak und Rebecka oder die kluge Vorsichtigkeit, welche beim Heirathen zu beobachten" aufgeführt worden. Vor solchen lustigen Nachspielen wurde dann z. B. angekündigt: „daß Hans Wurst

Digitized by Google

fünf, in einer Perſon ſich nicht wohl zuſammen ſchickende Bedienungen, nämlich: eines Herrendieners, Nachtwächters, Bierruffers, Thorhüters und Kuhhirten zuſammen verwalten werde". Das übrige Perſonal war: „Carſten Leberwurſt, ein Richter; Rumpelsdorf und Steffen Rundhut, ſeine Beiſitzer; Urſel Kuhſchwanz, des Richters Baſe; Curt Flederwiſch, ein Bauer; Keif-Anne, ſeine Frau; Lämmerfuß, der Schafmeiſter zu Rumpelsdorf." Wie es bei dieſen Poſſen herging, können wir leicht aus dieſer Ankündigung entnehmen. Zu den ſtehenden Luſtigmachern wurden nun auch noch die Figuren eines Juden, Schornſteinfegers oder Schulfuchſes hinzugefügt, es ſchien als ſollte die Burleske durch die Oper die alte Mannichfaltigkeit ihrer Geſtalten wieder gewinnen.

Aber noch ein Anziehungsmittel ganz andrer Art, eines, das die deutſche Bühne bis dahin gar nicht gekannt hatte, wurde ihr auch durch die Oper erworben, es war die Erſcheinung der Frauen. *)

Wie ſchon geſagt, ſetzte das muſikaliſche Bedürfniß dieſe Neuerung durch, bei dem das Theater ſeinen Vortheil merklich zog. Frauen und Mädchen in

*) Auf dem ſpaniſchen Theater ſind Frauen am früheſten erſchienen. Eine Verordnung Karls V. von 1534 gegen den Coſtümaufwand erwähnt der Schauſpielerinnen ausdrücklich. Philipp II. verbot ihr Erſcheinen auf der Bühne. Es durften

Digitized by Google

phantastisch reizender Tracht, bei zärtlichen Situationen leidenschaftliche Empfindungen im Gesange ausdrückend, das konnte seine Anziehungskraft nicht verläugnen. Leider wurde dies neue, bedenkliche Element gleich bei seiner Einführung mißbraucht. Der gierig überreizte Geist der Oper ließ sich nicht mit der, an und für sich schon so anziehenden Erscheinung der Frauen genügen, er mußte in seiner trunknen Uebersättigungswuth sogleich ihren Reiz erschöpfen. Die Sängerinnen kleideten sich, nach italienischen und französischen Vorbildern, so anstößig frei, erlaubten sich so unzüchtige Bewegungen, daß der Unwille der Sittenrichter wohl hervorgerufen werden mußte. Damit war denn der

---

nur Knaben wieder die Frauenrollen spielen, 1580 aber wurde von dieser Strenge schon wieder nachgelassen.

In London erschienen 1629, bei einer französischen Truppe, Frauen auf der Bühne, das Publikum warf sie aber mit Aepfeln und Eiern. Sie mußten weichen. 1635 brachten französische und spanische Schauspieler abermals Frauen mit, diesmal wurden sie geduldet. Die erste Engländerin, welche, 1656, die Bühne betrat, war Miß Coleman.

In Frankreich sind sogar schon in einem Mysterium zu Metz 1547 drei Frauen in den Rollen der Marien auf dem Theater erschienen. Die Chronik macht sie namhaft. Allgemeiner eingeführt wurden sie mit der Reform des Drama's und dem Eindringen der italienischen Comödie, in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Bei der königlichen Oper aber sie einzuführen kostete 1681 den Componisten Lully noch große Kämpfe.

Digitized by Google

Ausbruch der Angriffe der Geistlichen gegen das Theater, als einer unsittlichen Anstalt, erklärt.

Um den Bedürfnissen an Personal im Chor und Ballet zu genügen, mußte allerdings auch von Leuten zusammengerafft werden, was sich eben dazu hergab, und wenn man dadurch schon unter den Männern genug schlechte Vagabunden dulden mußte, so werden diese Frauenzimmer schwerlich dazu beigetragen haben, die öffentliche Meinung mit der anstößigen Neuerung auszusöhnen.

Unter den Sängerinnen wurden indessen viele mit Ruhm, manche mit Achtung genannt. Kayfers Frau und Töchter, die schöne Konradine*), die Schwestern Monjo und Scheller, Mariane Pircher, die Rischmüller und Scheber. Unter den Sängern zeichnete sich Matheson aus, der von 1705 an als Dichter, Componist und Historiograph der Oper nützte und als Legationssecretär und Musikdirector am Hamburger Dom starb. Ferner Magister Rauch, Hotter, Hager und der Castrat Campioli.

Der Einfluß dieser ersten Opernperiode speziell auf die Kunst der Darstellung konnte nur ein nachtheiliger sein. Von der höhern künstlerischen Bedeutung, welche die Oper mit Gluck und Mozart erhalten sollte, waren

*) 1708 nach Berlin als Hofsängerin berufen, heirathete sie 1711 den Grafen Gruzewsky.

Digitized by Google

hier nur dürftige Spuren vorhanden und sie wurden von der Fluth der derb sinnlichen Reizmittel verschlungen.

Die dramatische Declamation, welche durch einen edlen und natürlichen Gesangausdruck hätte können gefördert und zu bewußter Feststellung des rednerischen Vortrags benutzt werden, gerieth in die ärgste Verzerrung oder in totale Vergessenheit bei dieser Oper. Die italienische, überreich verzierte Gesangmanier, die Künstelei, die Sucht durch mechanische Geschicklichkeit oder durch grelle Schreieffecte das Publikum zu gewinnen, riß so sehr ein, daß ein wahrer Empfindungsausdruck nur selten zum Vorschein kam.

Dazu wurde nicht einmal die sprachliche Uebereinstimmung der dramatischen Handlung für nothwendig gehalten. Daß in den komischen Opern platt- und hochdeutsch durcheinander gesungen wurde, erklärte die Verschiedenheit der dramatischen Figuren, aber in den ernsten Opern sang man deutsche, italienische und französische Arien durcheinander, je nachdem sie aus fremden Opern eingelegt wurden, oder Sänger, wie Campioli, anfangs der deutschen Sprache nicht mächtig waren.

Außerdem waren alle Musikstücke — Arien und Duette, denn zum Terzett verstieg man sich in seltenen Fällen — nur lyrische Ergüsse, also auf einen förmlichen Stillstand der Handlung angelegt. Die Steigerung des dramatischen Lebens also, welche die moderne Oper unternimmt, wurde in dieser älteren noch

Digitized by Google

nicht im Entfernteſten verſucht. Der Operngeſang unterſchied ſich vom Concertvortrage nur durch einige conventionelle Armbewegungen. Der Operiſt repräſentirte mehr die dramatiſche Perſon, als er ſie ſpielte, die Schauſpielkunſt ging hier wieder auf das Figurantenweſen des Myſteriums zurück.

So innerlich hohl und äußerlich mit Allem überladen, was auf dem ganzen theatraliſchen Gebiete bis jetzt Anziehendes, Buntes, Seltſames, Wahres und Verkehrtes, Gutes und Verwerfliches erwachſen war, hatte der Zeitgeſchmack die Oper als ſein Idol erhoben. Was irgend im Vermögen der Zeit war, hatte man auf ihren Altar gehäuft, aber die wilde Glut dieſes Rauſches ſollte die Gaben alle ſammt dem Idol verzehren.

In dieſer Selbſtverbrennung richtete ſich das ganze mittelalterliche Schauſpielweſen hin. Die Aſche ſtaubte noch eine Weile umher, wir können kaum ſagen, daß ſie den Boden für neue Saaten gedüngt hätte.

Mit dem erſten Decennium des achtzehnten Jahrhunderts fing die deutſche Oper an zu verſchrinden. Zuerſt an den Höfen verdrängte ſie die italieniſche Oper, bald auch in Städten, wie Hamburg, wo ſie 1738 aufhörte. Während der funfzig Jahre, die ſie dort beſtanden, hatte ſie die Hoffnungen von fünfzehn verſchiedenen Unternehmern getäuſcht.

Die deutſchen Operngeſellſchaften hatten theilweiſe auch ihren Unterhalt von einer Stadt zur andern ſuchen

Digitized by Google

müſſen, mit dem ſinkenden Antheil im Publikum löſten ſie ſich theils in Schauſpielertruppen, theils in die italieniſchen Hofopern auf.

Die letzte Spur dieſer alten deutſchen Oper verſchwindet in Danzig mit der Aufführung der „Atalanta“ im Jahr **1741**.

Digitized by Google

VII.

Verfall der mittelalterlich dramatischen Kunst.

Der Untergang der mittelalterlichen Elemente im Schauspiel erfolgte naturgemäß gleichzeitig mit dem der Oper, aber er erfolgte nicht so anständig durch Aufhören und allmähliges Verschwinden. Die Schauspielkunst starb nicht, wie die Oper, sondern sie verkümmerte, verwilderte, mußte alle Stadien des Verfalles bis zu den bettelhaftesten und verächtlichsten Zuständen durchleben und alle die Ausschweifungen büßen, zu denen die Rivalität mit der Oper, zu denen ihr Verlassensein von der Dichtkunst sie hingerissen hatte.

Bevor ich aber das Bild dieses Verfalles in den bunten Schicksalen der Wanderbühnen aufrolle, müssen wir die inneren Zustände der Kunst selbst beobachten.

Daß mit der ausgedehnten Improvisation die Verwilderung vollständig ausgebrochen war, wissen wir aus

Digitized by Google

Velthens Leben; ebenso, daß Gedicht und Darstellung dadurch in einem gemeinsamen Strudel fortgerissen wurden.

War die outrirte englisch-niederländische Manier der Grundtypus im Spiel der Studentencomödianten geblieben, waren die Leidenschaften mit dem überspanntesten wildesten Ausdrucke, mit den ausschweifendsten Gebehrden und mit wahrhaft haarsträubender Extase dargestellt worden, während daneben eine gewisse feierliche Vornehmheit in der Haltung der ruhigen Scenen achtungsvolle Scheu beim Publikum erhielt, so artete nun das Pathos der gewöhnlichen Extemporanten in hohle Raserei, in wildes Gebrüll, Kreischen und Zähneknirschen, in bedeutungslose, lüftezerfägende Armschwenkungen und Gliederverrenkungen aus. Ja alle diese Verzerrungen wurden um so ärger, je öfter sie Improvisationsverlegenheiten verstecken oder der Prätension unsinniger Phrasen entsprechen mußten.

Die Blicke waren stets in den Wolken, die Worte wurden lang gezogen und die Sprache schien eigens darauf eingerichtet, gewisse Buchstaben und Wörter wie ein fernherziehendes Donnerwetter zu gebrauchen, das endlich mit Blitz und Einschlag, nach richtig bemessenem Tempo in Schrecken setzte. Und diesen Künsten der Tyrannenagenten gegenüber, wußten die Prinzen und Prinzessinnen dagegen den Ton nicht süßlich und heulend genug zu stimmen; das feierliche Bühnendecorum wurde zu steifer, abgezirkelter Förmlichkeit.

Hatte bisher die äußerste Uebertreibung geherrscht,

Digitized by Google

ſo ging man jetzt jeder Erinnerung an die Natur aus dem Wege; alles mußte affektirt, verſchroben und über jede menſchliche Möglichkeit hinaus ſein.

Neben dieſer Karikatur der ernſten Darſtellungsweiſe kann man ſich eine Vorſtellung von der komiſchen machen. Die ärgſte Plattheit und Anſtößigkeit producirte ſich mit Geſichterſchneiden und Kapriolen.

Wir erinnern uns, welche Mittel Velthen angewandt, um dieſem hereinbrechenden Unheile zu wehren. Waren ſeine Bemühungen: der Schauſpielkunſt den Zügel des geſchriebenen Wortes wieder anzulegen, auch nur von vorübergehendem Erfolge geweſen, ſo wurde es doch bald allgemein begriffen, daß nichts Anderes zu thun übrig blieb, als ſeine Rettungsverſuche nachzuahmen.

Man kehrte alſo zu dem Verfahren zurück, welches die Herausgabe der erſten engliſchen Comödien und Tragödien möglich gemacht hatte, man ſchrieb die Improviſation der Schauſpieler zuſammen und unterwarf ſie einer Art von Redaktion. So entſtand alſo ein Dirigirbuch, ein feſter Anhaltpunkt für die Darſtellung, eine Stütze und Nothbrücke für die ſchwächeren Comödianten. Dieſe mochten nun ihre Rollen memoriren, die Extemporanten hatten ihre Repliken zu reſpektiren. So blieb die Improviſation immer noch frei gegeben, ja in den Scenen der Poſſenreißer herrſchte ſie ebenſo vollſtändig und unbedingt als in den burlesken Nachſpielen allgemein; der Text der Stücke blieb veränderlich, er verwandelte ſich wie das

Digitized by Google

Volkslied von einem Singenden zum andern, unter den Händen und im Munde der verschiedenen Schauspieler, aber er hatte doch eine gewisse Consistenz gewonnen und fuhr nicht mehr ins Leere und Ungewisse umher.

Bei den neuen Haupt- und Staats-Actionen, welche nun hervorgebracht wurden, führte man sogleich den Dialog aus, um von vorn herein sicher zu gehen, aber da es nur die Prinzipale oder einzelne Schauspieler, oder dunkle Scribenten waren, welche für die Theater arbeiteten,*) so wurde immer auf die Befähigung der Darsteller zum Extemporiren Rücksicht genommen. Der aufgeschriebene Dialog war also mehr ein Fingerzeig, eine Stütze für die Darstellung, als das, was das Dichterwort sein soll, ihr belebender und nährender Geist; wie denn auch die Composition der Stücke meistentheils nur eine äußere Zusammenstellung von reichem Stoffe und oft sehr glücklichen Erfindungen war, in den seltensten Fällen aber was das Drama sein soll: ein bedeutungsvoller Theil der großen Menschheitsgeschichte.

So kam es, daß die Schauspieler ohne Achtung vor dem Gedichte an die Darstellung gingen. Ein Jeder traute sich zu: ebenso Gutes, ja Besseres zu sagen, als geschrieben stand, und dieses Selbstvertrauen wurde zuletzt zum Dünkel, der sich nach einem halben Jahrhundert kaum ausrotten ließ. So lange noch mit Eifer und

*) Mäve und Bave waren unter diesen die berüchtigtesten.

Digitized by Google

Genauigkeit geübt und probirt wurde, hielt sich wenigstens das Total der Aufführungen zusammen, die, wenn auch auf untergeordneter Stufe stehend, doch in sich abgerundet waren. Aber das unstäte Wanderleben war regelmäßigen Uebungen eben nicht günstig. Die Schauspieler, einmal von dem Dünkel angesteckt: zugleich geborne Dichter zu sein, vernachlässigten die Proben, die, wenn man oberflächlich urtheilt, freilich beim Extemporiren entbehrlich scheinen. Man verließ sich auf gutes Glück, auf den Zufall — der auch heut zu Tage noch von vielen Schauspielern der Genius genannt wird — und so mußte denn das improvisirte Drama, das mit so viel Begeisterung und Frische begonnen hatte, schnell in Unsinn, Plattheit, Geschmacklosigkeit und sogar in gänzlichen Mangel an Zusammenhang ausarten.

Die ganze Stegreifperiode, die sich bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts erstreckt, ist eine wichtige Lehre über die Natur der Schauspielkunst und über ihr Verhältniß zur dramatischen Poesie.

Sie hat in derselben allerdings ihre Selbständigkeit dargethan, aber eine Selbständigkeit auf Kosten alles höheren Fortschrittes.

Die Dramatik erfordert, weil sie der Gipfel aller Kunst ist, eine doppelte Vollendung, erst im Gedichte, dann in der Darstellung.

Die Schauspielkunst ist darauf angewiesen: sich nicht von unverarbeiteten Stoffen, sondern von schon zu Kunst-

Digitized by Google

werken vollendeten zu nähren. Das Brod des Lebens ist für sie das Gedicht. Daß sie genöthigt war, in dieser Periode sich von der rohen Aehre des Feldes zu nähren, erhielt sie freilich am Leben, brachte sie aber von allen edleren Kräften herunter.

Die Improvisation der Posse konnte sich immer noch viel leichter halten als die der ernsten Gattung, weil in dieser der Gedanke herrschen muß, in jener es damit nicht so genau genommen wird, auch der guten Laune tausend Hülfsmittel zur Hand liegen; ja selbst die Erniedrigung der Kunst hier noch ihr Publikum findet. Darum nahm denn auch das possenhafte Element immer mehr Raum, und zuletzt wurden selbst die Haupt- und Staats-Actionen ganz zur Hanswurst-Comödie.

Von der Stegreifposse ist es nicht schwer sich eine Vorstellung zu machen, erwünscht aber muß es sein, Wesen und Form der Haupt- und Staats-Action ausführlich beleuchtet zu sehen, dieses ächten Volksdrama's, an dessen Mischmasch sich die ganze Verfallsperiode am deutlichsten darstellt.

Bis in die neueste Zeit ist diese Gattung in der dramatischen Literatur wie ein fabelhaftes Ungeheuer betrachtet worden. Man erwähnte ihrer wie des Einhornes der Wüste, das noch niemand gesehen.

Keines dieser Stücke war gedruckt worden, die Autoren fühlten sehr wohl, daß sie für die Lectüre, nicht

Digitized by Google

geeignet waren. Die Prinzipale hüteten die Manuſcripte vor Mittheilung, weil ſie ihre Anziehungskraft durch größeres Bekanntwerden verloren hätten; nur durch Veruntreuung verbreiteten ſich die beliebteſten Stücke unter den Truppen. Als ſie endlich auf der Bühne ausſtarben, waren ſie ſo in Verruf gekommen, daß niemand ſie des Aufbewahrens werth hielt, und ſo ſcheinen ſie maſſenhaft verloren gegangen zu ſein.

Nicolai forderte ſchon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zur Aufſuchung und Bekanntmachung dieſer Stücke auf, deren er einige bei Leſſing geſehen, welche vom Schauſpieler Ludovici herrührten. Er ſagt: „es war darin nach damaliger Art, zum Extemporiſiren nur die Folge und der Inhalt der Auftritte angezeigt und nur wenige Hauptſcenen waren ganz geſchrieben. Man ſah aus dieſen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geiſt war, obgleich roh, und daß er alles aus ſich ſelbſt, ohne fremde Anweiſung geholt hatte. Er hatte viel Sinn fürs Pathetiſche und ſtark Rührende. Die Anlage ſeiner Pläne zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich beſonders des Grafen Eſſex, des Cromwell und des Königs Ottokar von Böhmen. Wenn ſich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, ſo verdienten ſie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es iſt viel Gutes darin.“

Dieſe Aufforderung fruchtete nicht, denn erſt in un-

Digitized by Google

fern Tagen, wo der Werth volksthümlicher Productionen Geltung gewinnt, hat die gelehrte Literatur angefangen sich für jene Bastarde der Volksbühne zu interessiren. Ankündigungen, Fragmente, Scenarien sind veröffentlicht worden, und endlich im J. 1845 ein ganzes Stück: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall*) Es ist dies ohne Zweifel dasselbe, als dessen Verfasser Löwen in seiner Theatergeschichte den obenbesprochenen Ludovici nennt.

Ein einzelnes Stück aber erklärt eine ganze Gattung nicht, die über ein halbes Jahrhundert lang die Bühne beherrscht hat. Von außerordentlicher Wichtigkeit ist es daher, daß eine Sammlung von Hauptactionen und Burleskenscenarien, in der Wiener Hofbibliothek verwahrt wird. Sie giebt über einen Zeitraum von hundert Jahren einen um so zuverlässigeren Aufschluß, als diese Manuscripte fast sämmtlich Dirigirbücher sind, welche im Gebrauch der namhaftesten Prinzipale waren. Die üblichen Auszüge für Decorationen, Requisiten und Theaterzeichen liegen noch bei, hie und da ist die Rollenbesetzung mit ihren Veränderungen notirt. Merkwürdige Reliquien für jeden Theaterangehörigen.

Die Haupt- und Staats-Actionen in dieser Sammlung zeigen alle dieselbe volksthümliche Behandlung ihrer

*) Mit einer in vieler Beziehung lehrreichen Vorrede von Heinr. Lindner herausgegeben. Dessau, bei Aue.

Digitized by Google

Stoffe, die wir seit Jakob Ayrer bis zu Velthen haben heranwachsen sehen. Es sind keine Uebersetzungen, weder aus dem Spanischen, wie herkömmlicherweise angenommen wird, noch aus andern Sprachen. Allerdings ruhen sie häufig auf fremden Originalen, aber noch viel gewaltsamer, als wir es bei Cormartens Polyeuct wahrgenommen haben, ist hier das fremde Element verarbeitet und umgestaltet, so daß von einer Nachahmung des Auslandes gar nicht mehr die Rede sein kann, sondern nur von völlig nationaler Behandlung eines fremden Stoffes.

„Die rasende Medea mit Arlequin*) einem verzagten Soldaten" z. B. war allerdings aus der Tragödie des Euripides gezogen, aber in welcher Behandlung erscheint sie hier! Abgesehen davon, daß sie in der plattesten Prosa verfaßt ist, so sind die Verhältnisse ganz in das höfische Cermoniel jener Zeit gezogen. Medea erzürnt sich zumeist, daß sie bei dem König Kreon nicht an Hof kommen darf. Einen Soldaten, der ihr den Eingang zum Audienzsaale wehren will, verwandelt sie in eine Säule, einen andern in einen Baum, den Saal in eine Wildniß u. s. w. An Flugwerken und Erscheinungen ist kein Mangel, denn in der Haupt- und Staats-Action mußte Medea natürlich ihre Zauberkünste

*) Der abermals in Arlequin verwandelte Name des Possenreißers wird sich im letzten Cap. erklären.

Digitized by Google

sichtlich produciren, um sich als Magierin zu documentiren. Harlekin, der auf der Seite des Jason ist und sich über die abgedankte Schöne lustig macht, sich ihr mit einer Pistole gegenüberstellt und ihr dreister als die verwandelten Soldaten wehren will, wird auch verzaubert und zwar — in einen Nachtstuhl.

Wer möchte dies Stück nun noch für eine Uebersetzung des Euripides ausgeben?

Auf ähnliche Enttäuschungen wird die Behauptung: daß die Staats-Actionen Uebersetzungen gewesen seien, überall stoßen.

Es ist nur zu wahr, daß diese Art, die dramatischen Stoffe zu behandeln, nicht: „sie populariſiren, sondern sie verpöbeln" heißt, aber die Selbständigkeit, mit welcher die volksthümliche Bühne bei Abfassung dieser Stücke verfuhr, muß zugleich und ebensowohl anerkannt werden, als daß es das theatralische Bedürfniß, die zufällige Beschaffenheit des Personals, aus dessen Mitte, oder durch dessen Anregung dies oder jenes Stück entstand, kurz daß lediglich die praktischen Forderungen der Schauspielkunst die Faktoren der Haupt- und Staats-Actionen-Literatur waren. Der gelehrten Dichtkunst dieser Zeit läßt sich durchaus kein wesentlicher Antheil daran vindiciren.

Die Wiener Sammlung giebt von alle dem lebendiges Zeugniß.

Das Bestreben, gelehrt und vornehm zu thun, zeigt

Digitized by Google

ſich ſchon in den Actionen aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts. Verſuche, die Stücke durch theilweiſe Einführung des Alexandriners aufzuputzen, kommen bald nach dem dreißigjährigen Kriege vor. Die Eröffnungsreden der Stücke und die Schlußreden der Akte ſind in ſolchen überaus holprichten und unrhythmiſchen Verſen abgefaßt. Die vorkommenden Feen, Rieſen, Geiſter u. ſ. w. ſprechen ebenfalls in Verſen. Oft ſingen ſie auch; denn die muſikaliſche Behandlung alles Uebernatürlichen erhält ſich durchgehend. Daß Chöre, Arien u. ſ. w. außerdem und ganz willkürlich vertheilt, je nach den vorhandenen Mitteln und Talenten, eingeflochten wurden, zeigt dieſe Sammlung ebenfalls.

Die Improviſation hat gleichermaßen augenſcheinlich keine andre Regel als die Fähigkeit der Schauſpieler, und ſelbſt dieſe ſcheint nicht unbedingt darüber beſtimmt zu haben, was aufgeſchrieben oder nur ſummariſch angegeben wurde. In „der großen Weisheit des Königs Salomonis“ z. B., einem Stücke voller Liebesintriguen, worin aber auch der berühmte Urtheilsſpruch vorkommt, ſind die Scenen zwiſchen dem Könige und dem Hanswurſt, ſeinem luſtigen Diener, nur dem Inhalte nach angegeben, alle anderen aufgeſchrieben; beide Schauſpieler werden alſo gute Extemporanten geweſen ſein. Dennoch iſt eine einzige ihrer Scenen im Dialog ausgeführt; man urtheile ob es der Mühe werth war.

Das Theater ſtellt die Laubhütten vor, in denen

Digitized by Google

Salomo mit seiner Gemahlin und seinen Kebsweibern, Prinzen und Hofleuten zur Tafel geht.

Salomo. Ein jeder setze sich. Aber was machst du bei der Tafel?

Hans Wurst. Was werd ich machen? Fressen will ich.

Sal. Weißt du wohl, wer du bist und wer wir sind?

H. W. Ihr seid halt! der König Salomo und ich bin Hans Wurst, euer Schwager.

Sal. Bestie, was redest du?

H. W. Das ist mein Name nicht.

Sal. Fort mit dem Hund zum Galgen!

H. W. Das wäre eine theuere Mahlzeit. Dafür bedanke ich mich. Ich will lieber nichts fressen; (er geht vom Tisch).

Sal. Daphne! bekleidet unsre linke Seite, und lasse sich keiner heute etwas abgehen.

H. W. Ich habe mich auch wollen lustig machen, damit ihr desto aufgeräumter werdet: so heißt es aber gleich zum Galgen! Du Hund!

Sal. Deinesgleichen gehören nicht an die königliche Tafel.

H. W. Es ist doch eine Schande, wenn leibliche Schwäger sich vor einander schämen. Wenn nun ein Lümmel herkommt, der etwa ein Paar Pferde hat und etwa ein paar Laqueien, so heißt es gleich: laßt ihn mit uns speisen; und ein ehrlicher Cavalier, als ich, muß

Digitized by Google

aufwarten. Es ist nicht recht, Herr König Salus, da ich eurem Vater so lange Zeit habe die Strümpfe müssen ausziehen und manchen falschen Ton dabei gehöret. Euer Vater ist mein Scholar gewesen, denn ich lehrte ihn das Harfenspielen.

Sal. Nun sei zufrieden, hier hast Du etwas auf dem Teller.

H. W. Ich bedanke mich, Herr Salus! (ad spectatores). Es schadet nicht, wenn man einem ein wenig die Wahrheit saget. Nachdem ich ihm in das Gewissen geredet, gab er mir gleich für das übrige Stillschweigen ein wenig zu fressen, sonst hätte ich ihm alle seine Caffeeschwestern vorgeworfen.

Jerobeam. Man trinke des Königs von Jerusalem Gesundheit!

Rehabeam. Es lebe der König von Judäa Nestors Jahre!

Hans Wurst. So geht es recht zu. Das ist der ärgste Saufjäckl; und wann der Kerl sich nicht bei Zeiten ein Clystier durch Schornsteinfeger wird setzen lassen, so werden die Hosen große Noth leiden. Da wird sich hernach das Frauenzimmer verwundern, daß der Kerl so geschwind ein Materialist geworden ist."

In diesem Ton, und schlimmer, geht es fort, während das ganze übrige Stück im allerhochtrabendsten Style abgefaßt ist.

In andern Stücken sind selbst die possenhaften See-

Digitized by Google

nen alle aufgeschrieben, in einigen zum Theil, oder doch die Fortschreitung des Dialoges genau angegeben*), in wieder andern freier und willkürlicher. Ein Beweis aus Karl XII.

„Scene von Arlequin und Plapperließgen von wegen heyrathen. Arlequin will hingehen und sich annehmen laßen zu einem Soldaten, Plapperliese will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter sie beyde beschloßen, Plapperliese ab.

Scena 5.

Lieutnant. Tambour. Arlequin.

Lieut. „Kund nnd zu wißen sey jeder manniglich, daß die Schwedische Armée Marschfertig, wer nun Lust und Belieben hat ein Couroeser Reuter zu werden, der kann sich anmelden, er soll gut Handgeld bekommen.

Arl. Das brauche ich.

Lieut. Eine Nagelneue Montur.

Arl. Das last sich hören.

Lieut. Und — — (hier ist Raum zum Extemporiren gegeben).

Arl. Lauter hertzliche Dinge.

Der Lieutenant accordiret mit dem Arlequin, weil er ihn gefalt, verspricht an Eßen und Trinken u. dgl.

---

*) Im Anhange werden solche bei Gelegenheit der Wiener Hans Wurstiaden mitgetheilt.

Digitized by Google

keine Noth zu haben, lernt ihm das Exerciren, nach Lazzen nimt er ihn mit in das Werbehauß."

Wieder in anderen Manuscripten findet man mitten im Akte bemerkt: „Intermezzo von Hans Wurst," ohne Spur des Inhaltes oder eines Zusammenhanges mit dem Stücke. Gerade wie es um mehr als hundert Jahre früher in den englischen Comödien und Tragödien hieß: „allhier agirt Pickelhering", wie denn überhaupt das Ende der Stegreifsperiode in allen Aeußerungen an ihren ersten Anfang erinnert.

Auch Beweise von dem durchaus unbegränzten Umfange der Stoffe für die Haupt- und Staats-Action liefern uns die Titel der Wiener Sammlung. Es sind darunter: Perseus und Andromeda. Phaeton, die rasende Medea mit Arlequin einem verzagten Soldaten, die Weisheit des Königs Salomonis. Eginhard und Emma. Romio und Julieta. Graf von Esser. Thomas Agnello, die große neapolitanische Unruhe mit Allegro dem Lustigmacher, Karl XII. vor Friedrichshall. Andere wie „die unglückliche verliebte Stiefmutter Ormonda oder der großmüthige Altamir mit Arlequin einem possirlichen extraordinairen lustigen Galan, Ardelinde der weibliche Held u. s. w." beweisen, daß die Romanenliteratur zahlreiche Stoffe lieferte.

Leider ist keine der berühmtesten Haupt- und Staats-Actionen in jener Sammlung, noch überhaupt bis jetzt aufgefunden, als: der bethlehemitische Kindermord, die

Digitized by Google

asiatische Banise, Tamerlan und Bajazeth, Don Juan Doctor Faust; dagegen dürfte keines dieser Stücke so literarisch merkwürdig sein, als Romio und Julieta, weil es das älteste ist, ihm das Shakespearsche Gedicht zum Grunde liegt, wir daraus ersehen: in welcher Gestalt der große Dichter in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf unsre Bühne gebracht wurde und nach welchen Regeln überhaupt die dramatischen Stoffe behandelt und nach und nach zu Haupt- und Staats-Actionen gemodelt worden sind.

Die Wichtigkeit dieses interessanten Gegenstandes veranlaßt mich zu einer ausführlichen Mittheilung, die ich aber, um hier nicht länger aufzuhalten, in den Anhang verweise.

Fragt man nun, wie die Darstellung des mittelalterlichen Drama's sich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts fortentwickelt haben möge? so ist leicht schon an den Gedichten zu ersehen, wie sie allmählich verdumpfen mußte. Wie diese, wurde sie kalt, nüchtern und förmlich, und zeigte zuletzt nichts mehr von der überschwänglich wilden Leidenschaft, mit welcher die Kunst der Berufsschauspieler aufgetreten war. Nichts als eine preciöse Geschraubtheit oder pedantische Förmlichkeit blieb den ernsten Figuren zuletzt übrig, und nur die Possenreißer gewannen vollständig das Feld, so daß, anstatt anfangs der Pickelhering nur erschienen war, um den Eindruck der „seriösen Actionen zu moderiren oder zu adouciren," zuletzt die Prinzen und Prinzessinen nur da

Digitized by Google

zu sein schienen, um dem Harlekin zu seinen Possen Anlaß zu geben und zu seinem Hohn zu dienen.

Der Ludovicische Karl XII., der wohl zu den letzten Haupt- und Staatsactionen gehört, welche in Norddeutschland verfaßt worden sind, also zu den letzten, welche Anspruch auf einen ernsten Zuschnitt machen, hebt mit einer gewissen Energie an, indem Karl XII. im Selbstgespräche beginnt:

„Mächtigster Beherrscher dieser unumschränkten Erde. Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügeln deines Gutachtens geführt wird, welches die Anschläge derer Sterblichen temperiret! Wer bin ich? Herr: Dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines rasenden Schicksahls glücklich bis hierher gebracht hast. Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerfen möge." Nun aber fährt der Held fort wie ein Zeitungsblatt von sich zu erzählen: „Carl der XIte, ein Sohn Carl Gustavs (welchen der Schwedische Thron von der Weltbekannten Königin Christina cedirt worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora, Königs des dritten von Dänemark Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Printzessin von Braunschweig-Lüneburg erzeuget, von welcher ich anno 1682 den 19ten Juny des Morgens zwischen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des schwedischen Reiches geboren worden."

Digitized by Google

In dieſer Weiſe erzählt er nun ſeine ganze Lebensgeſchichte. Das übrige Stück dreht ſich um kriegeriſche Manöver und politiſche Combinationen; offenbar kann das Publikum nur Unterhaltung an den Scenen Harlekins und Plapperlieschens gehabt haben und etwa an den wunderbaren Erſcheinungen des Verhängniſſes und der Bellona. Das Verhängniß ſingt, Bellona hat Geſpräche mit Karl XII., welche an Abgeſchmacktheit die früheren engliſchen Comödien weit überragen.

Bellona erſcheint dem Könige vor Friedrichshall:

Carl XII. „Madame, wer ſeyd ihr?

Bellona. Bin ich denn Ew. Majeſtät ſo unbekannt?

Carl. Ich erinnere mich nicht, euch jemals geſehn zu haben.

Bellona. Und gleichwohl bin ich niemahls von Ew. Majeſtät Seite gewichen.

Carl. So entdeckt mir euren Nahmen.

Bellona. Ich nenne mich Bellona.

Carl. Eine Göttin des Glücks.

Bellona. Und eine Schweſter Martis.

Carl. Angenehme Geſellſchaft!

Bellona. Ruhmwürdiger Held!

Carl. Was haltet ihr von meinem Kriege?

Bellona. Der iſt rechtmäßig.

Carl. Und mir dennoch ſehr fatal.“

Nun beklagt der König ſich über ſeinen Unſtern und fragt:

Digitized by Google

Carl. „Waret ihr denn auch mit bey Pultava, Madame?

Bellona. Ja großer König.

Carl. Aber nicht in meinem Lager.

Bellona. Es war mir verbothen.

Carl. In Pommern wart ihr, Madame, auch nicht meine Freundin.

Bellona. Oeffendlich nicht, aber wohl im Herzen.

Carl. Diese Freundschaft hat mir wenig genüzet.

Bellona. Und mich auf das äußerste betrübet."

Endlich, nachdem Bellona ihm ihre Unterstützung zugesagt, schließt er:

„Hoffnung du schmeichelst mir, soll ich mit diesem Degen,
Die Festung Friedrichshall zu meinen Füßen legen?
Wohlan es sey also, ich will und muß es wagen
Den Sieg, wie schwer er ist, dennoch davon zu tragen.
(ab)

Bellona.

Erfülle diesen Wunsch durch deiner Waffen Blitz
Und pflantze hertzhafft auf das donnernde Geschütz."
(ab)

In dieser hölzernen Marionettenweise erschien ein so wilder ungestümer Charakter, als Karls XII., in den letzten Haupt- und Staats-Actionen. Und höher hebt sich das Pathos nicht, als in der Scene, da dem schlafenden Könige das Verhängniß erscheint, ihn in drei Gesangesstrophen vor dem Kriegeszuge warnt, und er nun erwachend spricht:

„O wehe mir, was geschieht mir? thörichte fantasie,

Digitized by Google

wie verwirrſt du doch die Gemüther der Sterblichen. Doch nein, ich habe recht, geſetzt ich verlöhr die Campagne, es iſt dergleichen wohl ehr geſchehen, geſetzt ich verlöhr mein Leben, ſo würde es dennoch beßer ſein, als wenn ich als ein Julius Caesar durch 23 Wunden mein Leben verlöhre. Wer war Pompejus? Ein Vertrauter des Kayſers, ein rechtſchaffener Held, und mußte doch meuchelmörderiſch ſterben. Wer war Attila? ein Schrecken der Welt und ſtarb doch durch die Hand eines Weibes. War nicht Gustaph Adolph, mein Großvater, ein Held, deſſen Europa, weil die Welt ſtehet, nicht vergeſſen wird, wie ſtarb er? Durch einen verrätheriſchen Schuß. Trauriges Angedenken, Schwediſches Verhängniß, faße dich Carl, das erſte haſt du nicht zu hoffen, vor dem andern biſt du ſicher und vor dem dritten wird dich der Himmel zu behüten wiſſen.

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben
Es ſoll die Welt von mir noch lauter Wunder ſchreiben
Verſchwande der Comet bei jenem Pultava,
Wo ich doch nichts als Blut und eitel Leichen ſah;
So ſoll Norwegen mich zu keiner Leiche machen,
Ich will des Himmels Hand befehlen meine Sachen,
Es iſt mein Krieg gemacht, drum fürchte ich mich nicht,
Weil ſelbſt mein Schöpfer mir die Bahn zum Siege bricht.
Alons, alons zum Marſch, man laß die Trommel rühren,
Ihr Brüder auf zum Marſch, ich will euch ſelber führen,
Seyd ihr geſinnt wie ich, ſo hüth Norwegen dich,
Es kommt der XII. Carl, dein Friedrich kennet mich!"

Mochte nun hier der Schauſpieler auch noch ſo ſehr

Digitized by Google

ſchreien und ſich zerarbeiten, er wird doch im wirklich leidenſchaftlichen Ausdruck hinter den engliſchen Comödianten zurückgeblieben ſein, von deren Tiraden ich früher Proben gegeben *).

Der ganze Verlauf des theatraliſchen Lebens zeigt nach dem kurzen Aufſchwunge, den er noch einmal mit Velthen genommen, eine unläugbare Ernüchterung, er zeigt ferner, daß er ſeit 1600, alſo länger als 150 Jahre ein bloßer Kreislauf war. Im Weſentlichen hatte ſich das Drama, von den engliſchen Comödianten an, bis zu den letzten Burlesken in Wien, nicht verändert. Es wurde durch die Jeſuiten- und proteſtantiſchen Schulcomödien, ſo wie durch die Oper bereichert und auf das ausſchweifendſte aufgebläht, aber ſeine Grundzüge und ſeine Kunſtformen blieben weſentlich dieſelben.

Das Ungeſondertſein von Ort und Zeit, die bunte Miſchung von Ernſt und Poſſe, die Vorliebe für die Anwendung der Muſik, die Jagd nach dem Seltſamen und Wunderbaren, das Zuſammenhäufen von Begebenheit bei dem Mangel an Charakteriſtik, die Sucht politiſch und gelehrt, höfiſch, überzart und preciös zu thun, neben den platteſten Schwänken, alles das finden wir ſchon in den erſten engliſchen Comödien und Tragö-

*) Seite 171.

dien, die mit den Haupt- und Staats-Actionen im Grunde eine und dieselbe Gattung ausmachen.

Das Volksdrama ist also, unbeirrt von den gleichzeitigen literarischen Erscheinungen fortgewachsen. Es hat von den schlesischen Dichterschulen kaum einige rhetorische Formen angenommen; die politisch gelehrte Richtung der Zeit war längst auf der Bühne vertreten, als Gryphius und Lohenstein daran anknüpften. Schon bei Hans Sachs und Ayrer äußert sich die Neigung, Staatsbegebenheiten auf die Bühne zu bringen, die englischen Tragödien aber thun so politisch und gelehrt als irgend eine Staats-Action und die Königin Esther, Titus Andronikus, des Königs Sohn aus Engellandt und König Montalor könnten mit vollem Rechte diesen Titel führen.

Das volksthümliche Drama des siebzehnten Jahrhunderts und weiter hinaus ist ganz und gar auf der Bühne gewachsen. Wäre damals unter den deutschen Schauspielern ein Shakespeare oder Moliere erstanden, so würde sich auf dem praktischen Standpunkte, auf dieser Beharrlichkeit in den mittelalterlich volksthümlichen Elementen, welche die Bühne zeigte, auch ein deutsches Nationaldrama erbaut haben; statt dessen trieb nun der Mangel an poetischem Schöpfungsgeiste, die rohe Bornirtheit bildungsloser Comödianten, deren Gesichtskreis nicht über die ererbte Coulissenüsance hin-

Digitized by Google

ausreichte, das Drama wie einen blinden Müllergaul im Ringe herum.

Was ließ ſich bei dieſem Zuſtande für die Schauſpielkunſt hoffen? Selbſt die beſſeren Talente wurden durch dieſen Mangel an Fortentwicklung im Drama in hohler und äußerlicher Repräſentation gehalten. Immer noch war der Charakteriſtik, der innern Entwicklung menſchlicher Zuſtände zu wenig Werth gegeben, wurden die Perſonen noch von der dargeſtellten Hiſtorie regiert, beſtimmten Erſcheinungen von Schickſalsmächten u. ſ. w. wie im Myſterium, die wichtigſten Wendungen der Handlung.

So behielt denn auch die Darſtellungsweiſe in der ganzen Periode etwas Marionettenhaftes, und nur die komiſchen Schauſpieler, weil ſie faſt ganz an die Improviſation gewieſen waren, mochten in ihrem Spiel wenigſtens ungezwungen ſein. Freilich konnte auch ihre Darſtellungsweiſe nicht in die Tiefe der Charakteriſtik ſteigen, denn ihr Spiel hing vom Augenblicke ab und konnte nicht durchgelebt und erwogen ſein; von eigentlich komiſcher Schauſpielkunſt war alſo bei ihnen auch nicht die Rede. Der Gipfel ihrer Kunſt waren witzige Impromptus, und da dieſe äußerſt ſelten gelangen, ſo hatte es beim Poſſenreißen ſein Bewenden.

Der einzige Rettungsfaden, welcher der Schauſpielkunſt in der Hand blieb, um ſich aus dieſem Labyrinth von Affektation, Verzerrung, Unſinn und Erniedrigung

Digitized by Google

in die menſchliche Natur herauszuretten, blieb aus Molieres Luſtſpielen geſponnen, die, wenn auch nach dem herrſchenden Geſchmacke zugeſtutzt, doch eine regelmäßigere Führung der Handlung und was das wichtigſte war, eine mehr beſonnene Charakteriſtik der Perſonen enthielten. Ihre Wichtigkeit wird erſt in der ſpäteren Entwicklungsperiode hervortreten, für jetzt konnten ſie ſich immer nur auf dem Repertoir zeigen, wo ein auserleſenes Publikum es begünſtigte, aber die einzelnen Talente, welche einer beſſeren Periode zu Führern dienen ſollte, klammerten ſich daran feſt, während die Comödianten gewöhnlichen Schlages freilich der wahrheitsgetreueren Darſtellungsweiſe abgeneigt blieben. Wußten ſie doch, daß ſie durch hohles Tragiren leerer Floskeln und mehr noch durch Kneipenwitze, Grimaſſen, Prügeleien, ja durch Zoten und Unfläthereien des Effektes beim Publikum viel ſicherer waren.

Dieſe unſaubre Seite der Stegreifsperiode vollendet den Nachweis über die Krankheit, an der das mittelalterliche Schauſpiel verkümmerte. Die ärgſten Beweiſe dafür werde ich weiterhin noch beizubringen haben, wir mögen uns aber zum Abſchluß dieſer Betrachtung wohl vor's Auge rücken, daß der ganze ungehobelte und wüſte Zuſtand der Volksbühne auch zuletzt ſeinen Grund in der allgemein herrſchenden Geſchmacksbarbarei hatte und in einer Rohheit der Sitte, die ihre ſteif pedantiſche Strenge auf der einen Seite, durch eine

Digitized by Google

faſt brutale Zuchtloſigkeit auf der andern erklärlich machte. Von dem, was uns heut zu Tage als geziemende Decenz gilt, ſcheint man, ſelbſt bis in die höchſten Stände, keine Ahnung gehabt zu haben.

Was für Rückſichten können wir noch von dem Hans Wurſt der Volksbühne fordern, wenn wir in des Königl. Obercerémonienmeiſters von Beſſer Schriften die gereimten Zoten leſen, welche er bei einer der ſogenannten Wirthſchaften am Hofe Friedrichs I. von Preußen, von dem verkleideten Scheerenſchleifer den Damen des Hofes, der Reihe nach, ins Geſicht ſingen ließ?*) Wenn wir aus von Loens Schriften erfahren, daß einer der galanteſten Fürſten es lachend duldete, daß ſein angetrunkener Feldmarſchall bei einem Gaſtmahle die Favorite mit Namen belegte, gegen die jede Gaſſenläuferin noch proteſtirt? Daß man bei ſchwelgeriſchen Hoffeſten die Ausgänge durch die Wachen ſperren ließ, um ſich an der Verlegenheit der Gäſte und zuletzt an den unausbleiblichen Folgen der Völlerei ergötzen zu können?

Wenn es dergeſtalt an den Höfen zuging, wie mußte es bei den Beluſtigungen des Bürgerſtandes ausſehen? Wie harmlos erſcheinen dagegen die Unfläthereien des

*) Und dieſe ſind die ſchlimmſten nicht, es ſind bei ſolchen Hofwirthſchaften Verſe vorgetragen worden, deren Obſcönität ihre Bekanntmachung durch den Druck ſchlechterdings unmöglich machen.

Digitized by Google

Hans Wurſt? Sie waren nur ein Widerhall des Tones, der in den höchſten Bildungskreiſen jener Zeit angegeben wurde.

Dies ſind die Momente des inneren Verfalles der mittelalterlichen Kunſt, nun haben wir zu betrachten, wie er ſich in der lebendigen Bühnenpraxis und in den Schickſalen des Schauſpielerſtandes darſtellte.

Digitized by Google

VIII.

Allgemeine Verwilderung der Comödiantentruppen.

Anna Catharina Velthen übernahm nach ihres Gatten Tode die Prinzipalschaft der berühmten Bande. Obschon sie selbst als erste Schauspielerin am Dresdner Hoftheater geachtet gewesen, obschon sich voraussetzen läßt, daß sie die Intentionen ihres Mannes nicht verläugnet habe, so war sie doch nicht vermögend dieselben weiter durchzusetzen. Sie vermochte nicht einmal die Truppe zusammenzuhalten. Gleich nach Velthens Tode trennten sich viele, namentlich ältere Mitglieder von der Gesellschaft, die sich dem Regimente eines Weibes nicht fügen mochten. Indessen erwarb sie das polnische Privilegium*) zu dem churfächsischen, und das alte Ansehn von

*) Die Chronologie giebt dafür das Jahr **1694** an, das wäre freilich ein Beweis mehr, daß Velthen vor diesem Jahre gestorben, aber es ist unwahrscheinlich, daß deutsche Comödianten eher in Polen concessionirt worden seien, als durch August den Starken das deutsche Element dort Eingang fand.

Digitized by Google

Velthens Namen erhielt der Truppe noch lange einen Vorrang vor allen übrigen. Auch ſtarb in ihr das alte ſtudentiſche Leben nicht ſo bald ab. Dorſeus, der als Pickelhering ſehr beliebt war, erwarb, als die Truppe ſich auflöſte, noch in Wien den Doctorhut, wegen ſeiner Kenntniſſe in der Chemie. Der ſogenannte kleine Müller wurde Rector in Riga. Außerdem zeichneten ſich noch aus: Saſſe, der ſogenannte ſchwarze Müller, die Denner'ſche und Spiegelberg'ſche Familie und Baſtiari, welcher eine Reform mit der Burleske vornahm, die für die Kunſtgeſchichte von Wichtigkeit iſt.

Die gefährliche Rivalität mit den italieniſchen Stegreifſpielern, welche nicht nur an den Höfen, ſondern auch in großen Städten Beifall fanden, brachte die Wittwe Velthen auf den Gedanken, die fremdländiſche Komik zum Vortheil ihrer Kaſſe zu benutzen. Sie gewann daher den beliebten Arlechinoſpieler Baſtiari, der nothdürftig deutſch ſprechen, aber gerade durch ſeinen gebrochenen Accent ergötzen mochte, und der die italieniſche Manier bei der Truppe noch weiter ausbildete, als dies wohl ſchon am Dresdner Hofe durch Pacely geſchehen war. Die luſtige Perſon erhielt nun abermals einen neuen Namen: Arlechino, Arlequin, oder vielmehr wie der Volksmund ihn ſich geläufig machte: Harlekin. Sie wurde zum Narren im buntſcheckigen Kleide, ein Abkömmling des Hundertfleck (centunculus) aus der altrömiſchen Comödie, der mit größerer Ge-

Digitized by Google

ſchmeidigkeit und Tänzergrazie eine neue Seite an den alten Späßen hervorkehrte.

Bei dieſer abermaligen Verwandlung des alten Hans Wurſt blieb aber Baſtiari nicht ſtehen, er reformirte alle übrigen Burleskenfiguren nach italieniſcher Weiſe, und die Mannichfaltigkeit der Stände und Charaktere, die bisher gegolten hatte, ſchrumpfte in die Masken Pantalons, Brighellas, Skapins, Leanders und der Colombine zuſammen.

So mußte alſo die deutſche Poſſe ſich's zuerſt gefallen laſſen, in ausländiſche Formen gepreßt zu werden. Freilich waren es kaum die Formen, ſondern nur die Kleider, ein fremdes Etiquet, um der deutſchen Waare einen höheren Preis am deutſchen Markte zu verſchaffen. Denn Harlekin blieb der alte Schalk Hans Wurſt nach wie vor, Pantalon der gefoppte Alte, Colombine die luſtige Magd u. ſ. w., wie wir ſie aus den Faſtnachtſpielen und engliſchen Comödien kennen, Brighella und Skapin ließen keinen Augenblick den tölpelhaften Knecht verkennen, der in Süddeutſchland längſt den Gattungsnamen Riepel erhalten hatte.

Obſchon die Pickelhering- und Hanswurſtſpieler ſich nicht alle ſogleich der Reform fügten, theils auch die Geſchmeidigkeit des Harlekin nicht finden konnten, wenn ſie alt oder korpulent waren, ſo griff die Italieniſirung der Poſſe doch ſchnell genug um ſich, und von 1700 an iſt Harlekin der am allgemeinſten gültige

Spaßmacher. Der jüngere Denner wird als der erste Deutsche genannt, der sich in dieser Maske ausgezeichnet. Italienische Brocken, Manieren und besonders italienische Lazzi wurden nun immer allgemeiner in der Stegreifposse, jene pantomimischen Extraspäße, durch welche der Harlekin, während seine Mitspieler sprachen, die Aufmerksamkeit immer auf sich zu lenken und sich zur ausschließlichen Hauptperson zu machen wußte. So that Harlekin z. B. während einer Liebesscene als ob er Fliegen finge, ihnen die Flügel ausrupfte und sie schadenfroh vor sich auf dem Boden laufen ließ. Oder als ob er, während Leander mit ihm sprach, Kirschen aus seinem Hut äße, deren Kern er zu Zeiten seinem Herrn ins Gesicht spuckte und dergleichen mehr.

Wenn die Wittwe Velthen in der Burleske den Weg der Neuerungen einschlug, scheint sie deshalb in den Hauptactionen doch den alten ehrbaren Ernst ihres Mannes bewahrt zu haben; die biblischen Stücke erhielten sich auf ihrem Repertoir. Einer ihrer Anschlagszettel vom Jahr 1702 kündigte in Hamburg an:

„Die Veltheimsche Bande als königlich pohlnische und churfürstlich sächsische Hof-Comödianten wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheit fast nicht zu verbessern und niemand mißfallen kann.

Digitized by Google

Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemandem unbekannt sein wird. Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths.

Nach Endigung dieser vortrefflichen Haupt-Action soll eine sehr angenehme Nach-Comödie den Schluß machen, genannt: Der vom Pickelhering gemordete Schulmeister oder die betrogenen Speckdiebe."

Da die Anschlagszettel in jener Epoche die Physiognomie der verschiedenen Truppen und ihrer Praxis am deutlichsten zeigen, so mögen einige hier als Aushängeschilder dienen.

Vermuthlich bei ihrer letzten Anwesenheit in Hamburg kündigte die Wittwe Velthen z. B. an:

Heute als am 14 November 1709 Werden die Sächsisch-Hochteutschen Comoedianten zum erstenmale vorstellen, eine gantz neue wohlsehenswürdige Haupt-Action, genannt:

Wett-Streit der Verliebten

oder

die um den Jungfern-Krantz selbststreitende Printzeßin

kurtzer Summarischer Inhalt.

Actus I.

Der König von Creta, nachdem er die Thracier überwunden, wird auff einem Triumph-Wagen, so von

Digitized by Google

nackenden Sklaven gezogen wird, öffentlich eingeholet. Verspricht deswegen denen Göttern ein ewig brennendes Feuer an zu zünden.

Actus II.

Der Fürst von Negroponto will seine Printzessin Dorimene, mit Consens des Königs an den Printzen aus Cypern vermählen, weil aber die Printzessin anderwerts verliebt, bittet sie, daß ihre Wahl auff ein ritterliches Gefecht möge gestellet werden. Sie aber verkleidet sich heimmlich in Mannskleidern, entweder ihren Liebsten Orontes zu gewinnen, oder ihr Leben zu verlieren.

Actus III.

Der Printz von Cypern, nachdem er auff der See dem Orontes das Leben errettet, vermag ihn dahin anstatt seiner den Wett-Streit um den Jungfern-Krantz anzutretten, welcher auch den Sieg erhält. Weil er aber nachgehends als des Königs Sohn erkandt wird, überläst ihm der Printz von Cypern die Braut freiwillig, hierbey wird ein Ballett von 4 Rittern gehalten, auch ist diese Haupt-Action mit lustiger Harlekins-Kurtzweill angefüllet.

Nach Endigung dieser Haupt-Action soll beschließen eine lustige Nach-Comoedia, genannt:

L'Esprit Francois oder der Frantzösische Geist.

Der Schauplatz ist auf dem großen Neumarkt und wird mit dem Glockenschlag 5 Uhr geöffnet, werden sich also die Liebhaber um 4 Uhr einstellen.

Digitized by Google

So führte Velthens Wittwe die Truppe über fünfundzwanzig Jahre durch ganz Deutschland. In Wien erschien sie 1697 und wieder im Anfange des neuen Jahrhunderts. Die Vorwürfe, welche man ihr macht, sind weiterhin gegen alle Prinzipalinnen erhoben worden: sie war eigensinnig und handelte dennoch zu viel nach dem Rath von allerlei Leuten, verstand auch das erworbne Geld nie auf vernünftige Weise zu erhalten. So hatte sie 1704 schon ein beträchtliches Vermögen gesammelt, das der Nürnberger Magistrat, aus Anhänglichkeit für das Gedächtniß ihres Mannes, sich erbot in Verwahrung zu nehmen, als sie zum Hauptquartier der kaiserlichen Armee berufen wurde, welche Landau belagerte. Sie aber gab dem Magistrate eine übermüthige Antwort und schleppte ihr Geld mit sich, wie sie gewohnt war. So wurde es ihr denn auch richtig von einem französischen Partheigänger abgenommen. Durch unsinnige Verschwendung gingen ihr wieder andere Summen verloren, die wohl zur Einführung geordneter Zustände hätten dienen können. Sie hatte ernstliche Anfechtungen der Geistlichkeit, von denen später die Rede sein wird, große Kämpfe mit rivalisirenden Banden zu bestehen und löste endlich in Wien ihre Truppe auf*). Dort ist sie, wie Eckhof sagt, in ziemlich guten Umständen nach überstandener Pest und theurer Zeit in hohem Alter gestorben.

*) vermuthlich 1711 oder 12.

Digitized by Google

Nächſt der Velthen'ſchen Bande erlangte die Elenſon'ſche die vorragendſte Wichtigkeit.

Elenſon gehörte zu Velthens Geſellſchaft; in welcher Zeit, iſt nicht ausgemacht. Daß er nicht mit ihm zu Dresden angeſtellt war, wiſſen wir, er konnte alſo nur vor- oder nachher in ſeiner Genoſſenſchaft ſein, von welcher er ſich mit Judenbart, Geißler und Huber trennte, um ſelbſt eine Truppe zu errichten.

Ein Andreas Elenſon ſpielte mit ſeiner Truppe ſchon 1673 in Wien und eine Prinzipalin Marie Chriſtine Elenſon, vermuthlich doch deſſen Frau, vielleicht Wittwe, im Jahr 1694.

Ein Prinzipal Julius Franz Elenſon, Hochfürſtlich Mecklenburgiſcher Hofcomödiant, ſtarb 1709, berühmt als Pantalon und ſo beliebt beim Churfürſten von Köln, daß dieſer ihm die damals auffallende Ehre erzeigte, ihm auf dem Kirchhofe von Langenſchwalbach ein Epitaphium von ſchwarzem Marmor ſetzen zu laſſen.*)

---

*) Die eine Seite deſſelben zeigte folgende Inſchrift:

Hic jacet et tacet, qui stabat et clamabat
Ludens Comoediam Finit Tragoediam.
Viator ora et labora
Ut ultima hora sit tibi Aurora
Julius Franciscus Elenson
Prinzipal, Hochfürſtlich Mecklenburgiſcher Hofcomödiant.
SanCte ChrIste Dona eI reqUIeM (MDCCVIII)

Auf der andern Seite iſt ein Kruzifix abgebildet, unter

Digitized by Google

Obwohl jener erstere, Andreas Elenson ebenfalls ein Genosse der Velthen'schen Truppe sein konnte, so wird doch allgemein dieser Julius Franz als ein solcher bezeichnet, auch hinzugefügt, daß er sich bei Velthens Tode von der Truppe getrennt habe.

Sein Tod brachte auch seine Truppe unter die Prinzipalschaft seiner Frau.*) Somit waren die beiden wichtigsten Comödiantengesellschaften von Weibern dirigirt; ein Umstand, der den raschen Verfall der Kunst in dieser Periode gewiß nicht wenig gefördert hat.

Die Wittwe Elenson war eines Bürstenbinders Tochter in Hamburg, eine ausgezeichnet schöne Person, hatte ihrem Mann zu Liebe die katholische Religion

---

welchem Maria und Johannes stehen, darüber steht geschrieben:

Julius Franciscus Elenson
Comoediant annorum XXVIII.

*) Diese Aehnlichkeit mit dem Schicksale der Truppe des Andreas Elenson ist verdächtig; sollten zwei Wittwen Elenson Prinzipalinnen gewesen sein? War nicht vielleicht jener ältere Andreas einer der ältesten Velthensgenossen und seine Wittwe die einzige Prinzipalin dieses Namens? Julius Franz dagegen sein Sohn? Oder gehörte dieser ebenfalls in der spätern Periode zu Velthens Bande? Noch zwei andre Elenson, Karl Ferdinand und Friedrich Wilhelm kommen in der Theatergeschichte vor und werden Söhne des Julius Franz genannt.

Digitized by Google

angenommen, die Bühne aber nur in wenig Versuchen betreten. Als Prinzipalin zeigte sie sich unternehmend und verschlagen, und wenn sie gleich von der Sache, die sie zu leiten unternahm, nichts verstand, so wußte sie ihren Vortheil doch durch allerlei Listen und Intriguen zu fördern, durch welche sie besonders Velthens Wittwe in die Enge trieb.

Sie heirathete den Harlekin ihrer Truppe, Namens Haak, der früher in Dresden Barbiergesell gewesen. Die Truppe führte nun seinen Namen, und die Frau wußte ihm das churfächsische und königlich polnische Privilegium noch bei Lebzeiten und zum Nachtheil der Velthen zu verschaffen. Beide Frauen trafen zur Krönung Karls VI. 1711 in Frankfurt am Main mit ihren Truppen zusammen. Die Velthen unterlag in dem Wettstreite. Ihre Gegnerin hatte den Vortheil, daß ein Bürger der Stadt ihr ein, für jene Zeit kostbares Theater hatte bauen lassen, und die Hälfte der Velthen'schen Gesellschaft zu ihr überging. Die Haak soll bei dieser Krönung 22000 Fl. gewonnen haben, die sie aber gleich darauf bei einer ganz thörichten und unvorbereiteten Expedition nach Danzig wieder einbüßte.

Die tüchtigsten Schauspieler jener Zeit waren jetzt bei der Haak'schen Truppe vereint, Kohlhardt, eines Magdeburger Predigers Sohn, ein Mann von Bildung und ernstem Streben, der die Aufführung von einigen regelmäßigen und memorirten Stücken, z. B. vom Regu-

Digitized by Google

ius des Pradon, veranlaßte, Hoffmann und die Ehepaare Lorenz und Neuber.

Im Jahre 1723 ſtarb Haak, an häuslichem und Directoralverdruß. Die Wittwe heirathete zum drittenmale, den Schauſpieler Hoffmann, der, obſchon ein Mann von gelehrter Bildung, auch den Muth nicht hatte, ſich der ſteigenden Verwilderung der Schauſpielkunſt mit Energie entgegenzuwerfen. Ein Verſuch, den er mit Aufführung des Leo Arminius von Gryphius machte, blieb ganz vereinzelt, er erklärte gegen Gottſched, es ſei unmöglich, mit Stücken ohne Harlekin durchzudringen.

Die Anſchlagszettel dieſer Truppe lauten nicht nur wie die der Velthen'ſchen, ſondern ſchon merklich marktſchreieriſcher. In Hamburg kündeten ſie am 18. Juni 1719 an:*)

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung werden heut zum erſten mahl die königl. Pohlniſchen und Churfürſtl. Sächſiſchen privilegirten Teutſchen Hof-Comödianten denen respectiven Herrn Liebhabern Curieuſer Teutſcher Schau-Spiele, mit einer ſehenswürdigen und Intriguanten Staats-Action aufwarten, genannt:

---

*) Schütze in ſeiner Hamburger Theatergeſchichte ſchreibt irrthümlicher Weiſe dieſe Ankündigungen noch der Velthen'ſchen Truppe zu.

Digitized by Google

Nero

der sechste römische Kayser

In den ersten 5 Jahren seiner löblichen Regierung.

Oder

Die Beleidigung aus Liebe.

Mit

Arlequin einem intreßirten Hof-Narren.

Spielende Personen sind:

Nero, der sechste römische Kayser
Octavia, dessen versprochene Braut
Tiridates, ein König von Armenien
Florisane, eine Printzessin so dem Tiridates in Manns-Kleidern nach Rom gefolget.
Alindo, des Kaysers Liebling
Paßqvina, eine närrische und verliebte Cammer-Frau bei Hofe
Arlequin, der Florisanen Bedienter
Ein Knecht
Etliche Bediente.

Den völligen Beschluß wird machen:

Ein lustiges Nachspiel.

Der Schauplatz ist auf dem großen Neu-Markt hinter den 2 Wilden Männern, in einer mit Dach-Pfannen bedeckten Bude*) und gehet präcise um 5 Uhr an.

Die Person giebt par Terre 1 Marck, auf dem mittlern Platz und auf dem letsten 6 Schillinge. Die Logen werden a parte bezahlt.

N N Der Eingang ist nicht durch das Hauß, sondern durch einen mit Dielen belegten Gang.

---

*) Später kommt auch einmal die Anzeige vor: „und ist das Dach der Bude repariret, also daß die respective Zuschauer und Zuschauerinnen nicht mehr naß zu werden fürchten dürfen.

Digitized by Google

Auf allen Ankündigungen der Haupt- und Staats-actionen ist Harlekin der Lockvogel, der das Publikum in die Tragödienfalle ziehen muß. Mancher Zettel trägt die Ueberschrift:

„Der sehenswürdige Schau-Platz extraordinärer Arlequinischer Lustbarkeiten".

Dann sind dessen verschiedene Verkleidungen angegeben, z. B. als:

ein Nacht-Schwermer
eine Junge-Magd mit ihrer Consortin
eine Baßgeige
einen possirlichen Hercules
eine artig inventirte Hauß-Laterne
ein lebendig Bund Stroh u. s. w.

Im Jahre 1721 kündeten diese sächsisch-hochteutschen Comödianten in Hambung die Hauptaction Olympia und Virenus oder der betrunkene Bauer an und die Inhaltsangabe begann folgendermaßen:

„Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von seiner geliebten Olympia Rubinlefzen gesogen, ihm aber einsmals diese ergetzende Unlust, weiß nicht warum, versaget, ist gesonnen, wegen der Verachtung, Olympia zu verlassen und sich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen" u. s. w.

In der sehr beliebten Posse, welche diese Gesellschaft gab, Spirito folletto, der durch 19malige Vor-

Digitized by Google

ſtellung den untreuen Liebhaber Horatio verfolgende Poltergeiſt der Iſabella, mit Arlequin, einen von Geiſtern überall geplagten Paſſagier, verwandeln, dem Anſchlagszettel zufolge, ſich Orangen auf den Bäumen in Briefe, aus einer Bouteille wird rother und weißer Wein geſchenkt, aus einer Paſtete ſteigt eine Sonnenblume hervor, Horatio haut ſie ab und ſiehe da! der Iſabella Kopf fährt heraus, ein Bette geht mit Horatio und Arlequin in die Luft u. ſ. w.

Wie auffallend hatte ſich alſo ſchon die Truppe, welche, zunächſt auf Velthens folgend, den Vortritt nahm, in das Gauklerweſen geworfen, trotz der ſtudirten und talentvollen Mitglieder.

Die Moliere'ſchen Stücke ſind mit gewiſſem Rückhalte angekündigt, ſo in Hamburg im Jahre 1719: „Auf vieler Begehren werden die Königl. Pohlniſchen u. ſ. w. denen reſpectiven Herren Liebhabern mit einer ſehenswürdigen und modeſten Hauptaction aufwarten, ſo aus dem berühmten Moliere entlehnt und betittelt worden: L'Imposteur ou le Tartuffe. Auch les precieuses ridicules wurden in demſelben Jahre unter dem Titel „die koſtbare Lächerlichkeit oder die ſpitzfindigen, doch aber recht beſtraften Mädchen" gegeben.

Die Elenſon-Haak-Hoffmann ſtarb 1725 und hinterließ ihrem dritten Mann die Prinzipalſchaft.

Digitized by Google

Wie stellte sich nun die Wirksamkeit der Wandertruppen in den großen Residenzstädten?

In Berlin genossen die Comödianten unter der Regierung des Churfürsten Friedrichs III. und ersten Königs von Preußen vielfache Unterstützung. Hier führten sie den Namen: Freudenspieler. Harsdörfers sonst selten anerkannte Uebersetzung des Wortes Tragödie in Trauerspiel und Comödie in Freudenspiel hatte hier amtliche Anerkennung gefunden. Obwohl der Hof italienische Oper und französisches Theater hielt, besuchte er doch auch die deutschen Schauspiele.

Der König mißbilligte zwar manchen theatralischen Uebermuth, denn als 1692 in einer Vorstellung des verlorenen Sohnes, Hans Wurst sich mit einem Heiligen und zwei Teufeln herumprügelte, entfernte sich der Hof vor Beendigung des Stückes; dessen ungeachtet vertrat der König sehr entschieden die Comödianten gegen die geistlichen Angriffe, welche sie unter seiner Regierung erfuhren*).

Es waren wandernde Gesellschaften, welche zeitweilig in Berlin spielten, theils im Rathhause, theils in der Königl. Reitbahn oder in hölzernen Buden.

Die privilegirten Weimarschen Hofcomödianten unter

*) Weiterhin Genaueres darüber.

Digitized by Google

Gabriel Möller zeigten sich periodisch von 1705 bis 1711. Gleichzeitig erschien auch die Truppe di Scio's, der von Wien aus durch Seiltänzerkünste und italienische Pantomimen einen Ruf erlangt hatte. In Norddeutschland verlegte dieser Prinzipal sich auf die schauriglustigen Haupt- und Staats-Actionen, denn die theatralische Speculation brachte verschiedne Waaren auf den Markt, je nachdem sie auf den verschiedenen Plätzen begehrt wurden. Die Vorstellung des Doctor Faust rief durch den gewaltigen Succeß, den sie hatte, einen geschlossenen Angriff der Geistlichkeit hervor, der auf nichts Geringeres als gänzliches Verbot des Theaters gerichtet war.

Der sparsame König Friedrich Wilhelm I. schaffte italienische Oper und französisches Theater ab, begünstigte aber die Seiltänzer und Comödianten durch fast allabendlichen Besuch. Aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth erfahren wir, daß diese Vorstellungen vier Stunden dauerten und von den französisch gebildeten Mitgliedern des Hofes unerträglich langweilig und geschmacklos gefunden wurden.

Hier treffen wir auch auf ein Beispiel, wie weit die Haupt- und Staats-Action bis in die neueste Zeit nach ihren Stoffen griff. 1731 kündigte der Markgräflich Baden-Durlach'sche Hof-Comödiant Titus Maas, der auch große englische Marionetten mit sich führte, „eine sehenswürdige, ganz neu elaborirte Haupt-

Digitized by Google

aktion, genannt: die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexander Danielowitz, Fürsten von Mentzikoff, eines großen favorirten Kabinetsministers und Generalen Petri I., Czaaren von Moskau, glorwürdigsten Andenkens, nunmehro aber von den höchsten Stufen seiner erlangten Hoheit bis in den tiefsten Abgrund des Unglücks gestürzt, veritablen Belisary mit Hans Wurst, einen lustigen Pastetenjungen, auch Scheirfar und kurzweiligen Wildschützen in Siberien" an.

Der Hof untersagte aber die Aufführung aus politischer Rücksicht.

Nirgends in Deutschland erfuhr das theatralische Leben eine so umfassende und reichliche Pflege, als in der Kaiserstadt Wien.

Bei dem derb-sinnlichen, lachlustigen Geschmacke eines behaglich heitren Publikums, eines leichtblütigen Adels, bei der nachsichtigen Moral, welche das Jesuitenregiment eingeführt hatte, durfte der dreiste Humor nicht fürchten auf eine wählerische Kritik, oder auf Anstandsdenklichkeiten zu stoßen.

Der Hof unterhielt die luxuriöseste Oper. Die Ausstattung einer neuen Aufführung kostete oft an 60,000 Fl. Prächtige Theater wurden errichtet, in Wien sowohl als auf den Kaiserlichen Lustschlössern, wo man auch Gartenanlagen und Wasserwerke mit der See-

Digitized by Google

nerie in Verbindung setzte und dadurch wahrhaft zauberhafte Vorstellungen zu Stande brachte; Lady Montague berichtet in ihrer Reisebeschreibung mit Entzücken von einer solchen. Ein glänzendes Ballet war mit der Oper verbunden und all diese Kräfte traten mit den großen Jesuitenspielen in Bund. Italienische Truppen von Stegreifcomödianten und Pantomimen, auch mit geschickt gelenkten Marionetten versehen, schlugen in den verschiednen Ballhäusern der Stadt oder in Theaterhütten — wie man die Buden nannte — ihre Bühnen auf, waren beliebt beim Volke und beschützt von den Cavalieren und dem Hofe. Auch französische Schauspieltruppen fanden schon früh in Wien eine günstige Aufnahme.

Den deutschen Schauspielen blieben die höheren Stände freilich immer noch stiefgesinnt und großentheils mochten sie es verdienen, das Volk indessen ließ sie nicht im Stiche. Die Wandertruppen nisteten sich ebenfalls in die Ballhäuser ein oder erbauten auf der Freiung, dem Judenplatze oder Neumarkt ihre Hütten, wo zu ebner Erdt 1 Groschen, auf den „für das adelige Frauenzimmer und den Cavalier zugerichteten Penken und Pühnen" aber 2 und 4 Groschen gezahlt wurde und wo man Staatsactionen, besonders aber Burlesken gab, in denen die alten Lustigmacher Pickelhering, Riepel und selbst der halbvergessene Stockfisch ihre Schwänke trieben. Die Prinzipale hatten auch Tänzer und Equilibristen bei

Digitized by Google

ihren Truppen, ja die italieniſchen Marionetten machte man ſich zu Nutz und ſpielte, um dem Vergnügen Abwechſelung zu geben, heut mit Menſchen und morgen mit Puppen. Oft mag dabei das Urtheil zweifelhaft geweſen ſein, welche von beiden Partheien ſich hölzerner benommen habe.

Um die Weihnachtszeit waren die ſogenannten Kripelſpiele mit Marionetten ſehr beliebt, es war dies die erſte Hälfte des alten Oſterſpieles, von Erſchaffung der Welt an bis zur Geburt Chriſti. So war das Myſterium hier zum Puppenſpiel geworden, wie Haupt- und Staats-Action und Hanswurſtcomödie es in unſern Tagen ſind.

Von welcher Beſchaffenheit alſo die meiſten dieſer Truppen ſein mochten, läßt ſich denken, und man iſt geneigt dem Umſtande, daß die Abgabe, welche die Schauſpieler von alten Zeiten her überall an Hospitäler und Armenhäuſer zu leiſten hatten, in Wien an das Zuchthaus gezahlt werden mußte, eine traurige Bedeutung beizulegen.

Von den Wandertruppen, welche in dieſer Periode die Kaiſerſtadt beſuchten, macht Schlager noch folgende namhaft: 1685 die des Peter Hilverding aus Salzburg, von 1690 an des Sebaſtian di Scio, 1692 die des Joh. Karl Samenhofer, Prinzipal der fürſtlich Eggenbergſchen Comödianten-Compagnie, 1702

Digitized by Google

die des Balthaſer Brumbach, 1707 der hochfürſtlich Würtembergiſchen Hofcomödianten und 1709 die königlich Polniſchen Comödianten unter Jacob Hirſchnack.

Der wichtigſte Prinzipal aber iſt Joſeph Stranitzky, der ſchon 1706, aſſociirt mit Joſeph Hilverding und der Anna Maria Raffzerin, auf dem Neumarkte ſpielte, wobei die Denner'ſche und Spiegelberg'ſche Familien von der Velthen'ſchen Truppe ihn unterſtützten. Dieſe Unternehmung war zwar nur eine vorübergehende, aber Stranitzky muß doch dabei ſo viel Beifall und Vertrauen zu ſeiner Perſönlichkeit erregt haben, daß er, in Aſſociation mit einigen patriotiſchen Bürgern, deren eifrigſter der Licentiat Radomin war, im Jahr 1708 im Ballhauſe der Teinfaltſtraße ein Theater eröffnen konnte, das, als erſtes Beiſpiel in Deutſchland, die Stabilität des Volksſchauſpiels in Wien begründete.

Das Unternehmen war immerhin gewagt, denn die italieniſchen Truppen des Calderoni, Sebaſtian di Scio und Riſtori ſtanden bei Hof, Adel und Bürgern ſo in Gunſt, daß der Magiſtrat, gerade als Stranitzky ſein Theater eröffnete, beſchloſſen hatte, ein eignes Theater am Kärnthnerthor für Riſtori's Geſellſchaft zu erbauen.

Joſeph Stranitzky, in Schweidnitz geboren, war

Digitized by Google

nicht ohne Bildung. Er hatte das protestantische Gymnasium in Breslau besucht. Dort lockten die Jesuiten ihn durch Billets zu ihren glänzenden Aufführungen an sich und brachten in ihrem Bekehrungseifer, den von seiner Theaterlust geblendeten Burschen so in die Enge, daß der redlichmeinende Rector Kranz eine List brauchen mußte, um ihn aus Breslau und nach Leipzig zur Universität zu retten. Hier aber ließ ihm das Theaterfieber nicht Ruh, er trat zur Velthen'schen Gesellschaft und versuchte sich als Curtisan. Seine Verwandten entrissen ihn diesem Stande wieder und gaben ihn einem schlesischen Grafen auf die Reise nach Italien mit. Indessen fand hier seine Neigung gerade die willkommenste Nahrung an den Maskenspielen, mit denen er sich sehr vertraut machte. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er wieder Schauspieler; mit welchem Glücke lehrt der Verfolg.

Er besaß die schriftstellerische Geschicklichkeit, welche in seiner Periode einem Prinzipale fast unentbehrlich war, in vorzüglichem Grade. Unzählige Staatsactionen und Burlesken hat er entworfen, ja andre humoristische Schriften in dialogischer Form herausgegeben, unter denen die „Olla potrida des durchtriebenen Fuchsmundi" am meisten gekannt ist.

Daß Stranitzky's Unternehmen gelang, ist wohl besonders dem richtigen Griffe, der Geschicklichkeit zuzuschreiben, mit welcher er seine Vertrautheit mit den ita-

Digitized by Google

lieniſchen Burlesken zu benutzen wußte, um in ihnen ſelbſt ein deutſches volksthümliches Uebergewicht gegen das Fremde ſiegen zu machen. Die italieniſchen Formen, ſammt den Masken des Pantalon, Leander und der Colombine, behielt er als Grundlage ſeiner Burlesken bei, aber er wußte ihnen volksthümliche und lokale Färbung zu geben und durch dieſe Verſchmelzung Hoch und Niedrig im Publikum zu gewinnen.

Am wichtigſten war es, daß er den Harlekin wieder zum alten deutſchen Hans Wurſt zurückformte. Nicht nur, daß er dadurch alle volksthümlichen Erinnerungen, alle alten Späße, alle Traditionen von den Faſtnachtſpielen her ſeiner luſtigen Perſon wiedererwarb, er that noch mehr, er warf die conventionelle Maske des Spaßmachers fort, der bloß Poſſen trieb, um Poſſen zu treiben, und gab, mit wahrhaft ſchauſpieleriſchem Takte, ſeiner luſtigen Perſon eine wirkliche, menſchliche Individualität. Er machte aus ſeinem Hans Wurſt einen tölpelhaft pfiffigen, gefräßigen Salzburger Bauern; eine in Wien bekannte und belachte Geſtalt, der er durch geſchickten Gebrauch des ſalzburger Dialektes vollſtändige Perſönlichkeit verlieh. So wurde der grüne Hut von nun an das Symbol des grotesk Komiſchen.

Die Hauptſtädter, ſtets geneigt, über provinzielle Lächerlichkeit ihre eigne zu vergeſſen, waren bald ganz und gar für ihren Hans Wurſt eingenommen, und ſo ſchnell und ſicher faßte, durch Stranitzky's Talent, die deutſche

Digitized by Google

Schauspielkunst in Wien Fuß, daß die italienische Gesellschaft sich auflösen mußte, und das für sie neu erbaute Theater am Kärnthnerthore 1712 von Stranitzky bezogen wurde*). Zwar mußte er nach sechs Jahren noch einmal den Schauplatz mit der Gesellschaft der Ferdinand Danese in wechselsweisen Vorstellungen theilen, aber auch diese abermalige italienische Invasion schlug er zurück, und somit war durch ihn das erste stabile deutsche Theater mit Kaiserlichem Privilegium gegründet.

Dies ist der einzige tröstliche Moment in dieser kläglichen Verfallperiode; der einzige Sieg, den wenigstens die Nationalität erringt, wenn auch nicht der gute Geschmack.

Rühriger Fleiß und eifriges Zusammenwirken ist der Stranitzky'schen Truppe gewiß eigen gewesen, sonst hätten sie diesen Erfolg nicht hervorbringen können. Geißler und Huber, zwei der ältesten Velthen'schen Genossen traten hinzu; Gründler, Tilly und der berühmte Pantalon Leinhas gehörten ihr an.

Stranitzky verstand strenge Ordnung zu halten, die er durch den Spruch zu unterstützen pflegte: „Das Theater ist so heilig wie der Altar und die Probe wie die Sacristei**)."

---

*) Lady Montague beschreibt dieses Haus als niedrig und dunkel, die Loge zu vier Personen habe einen Dukaten gekostet.

**) Oft wird dieser Spruch seinem Schauspieler Bönike zu-

So ehrenhaft der Eifer der Truppe aber gewesen sein mag, so kann man doch nicht umhin zu wünschen: er möchte einer besseren Sache gegolten haben. Denn betrachtet man, wodurch Stranitzky beinahe zwanzig Jahre lang die Wiener Schau- und Lachlust gefesselt hat, so schämt man sich dieses Sieges der deutschen Schauspielkunst. Abgesehen davon, daß Stranitzky es auch nicht verschmähte, in den ersten Jahren Marionetten zu Hülfe zu rufen, — denn er erhielt 1714 die Erlaubniß vom Magistrate „zum Fasching Abends nach dem Gebeth Marionettenspiel zu exhibiren," — so war in seinen Productionen überhaupt nur dasselbe schrankenlose Durcheinander zu finden, das wir kennen. Nur mußte der Spaß hier immer die Oberhand behalten, von den wilden Blut- und Schauerscenen der norddeutschen Staatsactionen mochte man in Wien nichts wissen. Nahm das Drama bei Stranitzky einmal eine ernsthafte Miene an, so mußte es sich in dem vornehmen, preciös geschraubten Style halten; das Wunderbare und Seltsame war willkommen, aber es mußte fröhlich und harmlos erscheinen. Die Forderungen des süddeutschen Volkscharakters und seine gesunde lebensfrische Empfänglichkeit deckten sich gleich in den ersten Jahren

---

geschrieben; er mag ihn im Munde geführt haben, aber daß Stranitzky ihn auf die Bahn gebracht, wird von Oehlers sehr zuverlässiger Geschichte des Theaterwesens in Wien angegeben und ist bei Stranitzky's Directorialstellung sehr glaublich.

Digitized by Google

dem jungen deutſchen Theater auf; was hätte ein wirklicher Volksdichter darauf bauen können!

Stranitzky freilich wußte nur dem Volksgeſchmack zu dienen, nicht ihn zu leiten, und ſein Repertoir ſtützte ſich hauptſächlich auf die Hans Wurſtcomödie, die in Wien ihre eigentliche Einſetzung und Ausbildung erlebte.

Lady Montague beſchreibt eine deutſche Vorſtellung, die ſie 1716 in Wien geſehen. Sie ſollte die Geſchichte des Amphitrio vorſtellen und fing damit an, daß Jupiter aus einem Guckloche in den Wolken fiel und endete mit der Geburt des Herkules. Jupiter benutzte ſeine Verwandlung, um den Schneider der Alkmene um ein beſetztes Kleid, einen Banquier um einen Beutel mit Geld und einen Juden um einen Diamantring zu betrügen. Lady Montague verſichert, das Stück ſei nicht nur mit unanſtändigen Ausdrücken, ſondern auch mit ſolchen Plattheiten geſpickt geweſen, die der britiſche Pöbel nicht einem Marktſchreier verzeihen würde, hier aber habe ſogar das Logenpublikum das Stück ein Meiſterwerk genannt, ſelbſt als die beiden Soſias den Scherz gemacht — der allerdings ſehr gebräuchlich war — ihre Hoſen fallen zu laſſen.

Eine weitere Aufklärung über Stranitzky's Repertoir und deſſen Aehnlichkeit mit dem der übrigen Truppen, geben noch einige Haupt- und Staats-Actionen, die er ſelbſt verfaßt hat; er pflegte ſich als Autor Monsieur Stranützkü zu ſchreiben. Die Titel lauten:

„Triumph der Ehre und des Glückes, oder Tar-

quinius Superbus mit Hans Wurſcht den Unglückſeligen Verliebten, durchgetriebene Hoffſchrantz, intreſſirten Kuppler, Närriſchen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer.

Die Enthaubtung des Weltberühmten Redners Ciceronis mit Hans Wurſcht dem ſeltſamen Jäger, luſtigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten ꝛc., daß übrige wird die Action ſelbſt vorſtehlen.

Die geſtürzte Tyranney in der Perſon des Wüttrichs Poliſonte oder Triumph der Liebe und Rache mit Hans Wurſcht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtſinnigen Liebhaber und was für Luſtbarkeiten ferner ſeyn, wird die Action ſelber vorſtehlen.

Nicht dieſem, dem es zugedacht,
Sondern dem das Glücke lacht.

oder der großmütige Frauenwechſel unter königl. Perſonen mit Hans Wurſcht den Verrätherey-Intriganten und übel belonten Liebes Envoye.

Sieg der Unſchuld über Haß und Vorrätherey oder
Scepter und Krone
Hat Tugend zum Lohne.

mit Hans Wurſcht den Doctor in der Einbildung und ſeltſamen Complimentario.

Die glorreiche Marter deß Heiligen Joannes von Nepomuck unter Wenzesla dem Faulen, König von Böhmen und der politiſchen Staats-Streiche und verſtellten Ein-

Digitized by Google

falh des Doctor Babra, eines großen Favoriten des Königs giebt denen Staats-Scenen eine modeſte Unterhaltung."

Dies Stück iſt im Manuſcript wieder ein ſeltſames Gemiſch von ſeizzirter Improviſation, aufgeſchriebener Proſa und holprichten Alexandrinern. Der Luſtigmacher darin heißt Meiſter Hans und iſt Prageriſcher Freu-Mann (?) und Gevatter des Königs.

„Die Verfolgung auß Liebe oder die grauſame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hans Wurſt den lächerlichen Liebs Ambassadeur, betrogenen Curioſitäten-Seher, Einfältigem Meichl-Mörder. Intereſſirten Kammerdiner. Uebelbelonten Beeder-Achſelträger. Unſchuldigen Arreſtanten. Intereſſirten Aufſtecher. Wohlexercirten Soldaten und Inſpector über die bei Hoff auf der Stiegen eſſenden Gallantomo ꝛc. ꝛc."

Dieſe Stücke ſind alle ſehr platt und langweilig und aus Gemeinplätzen gemacht, auch ſucht man oft vergebens nach den Situationen, in welchen Hanſt Wurſt auf dem Titel verkündigt iſt; man ſieht, dieſe Herrlichkeiten ſind oft eine leere Lockſpeiſe.

Auch die Burlesken, welche Stranitzky als Nachſpiele gab, ſind denen der norddeutſchen Truppen ähnlich. Der italieniſche Urſprung der Intriguen iſt unverkennbar. Sie ſind mit Arien und Duetten ausgeſtattet, wovon Stranitzky und ſeine Nachfolger eine anſehnliche Sammlung veranſtaltet haben, um dieſe oder jene Piece immer wie-

Digitized by Google

der als Einlage brauchen zu können.*) Es wurde hier mit der Poesie sehr praktisch hausgehalten.

Kein Zweifel ist, daß Stranitzky's Darstellungsweise mit der rohen und platten Manier seiner schriftstellerischen Productionen gleichen Schritt hielt; sie ging schlechterdings auf Possenreißerei aus. Aber er hatte sie mit einer gewissen Treuherzigkeit seinem Publikum so vertraut gemacht, daß man bis in sein hohes Alter selbst die verbrauchten Späße immer wieder als liebe Bekannte willkommen hieß.

Hier bildete die Stabilität des Theaters, die lange tägliche Bekanntschaft des Publikums mit seinem Lustigmacher, zum erstenmale in Deutschland jenes vertrauliche Verhältniß beider zu einander aus, das dem Schauspieler eine so große Sicherheit verschafft und ihm das Recht des Hofnarren giebt: auch Lieblingsneigungen und Thorheiten seines großen Herren, des Publikums, angreifen zu dürfen. Dies ist ein Verhältniß, in dem die einmal gewonnene Lachlust der Menge, wie ein wohlangelegtes Kapital, ohne Müh und Arbeit Zins zu Zinsen schlägt und dermaßen anwächst, daß wenn sich nur die bekannte Stimme hören läßt, nur die Nase des Komikers aus der Coulisse guckt, schon Jubel und Gelächter das ganze Haus erfüllt.

---

*) Ein vollständiges Burlesken-Scenarium und mehrere Hanswurst-Arien enthält der Anhang dieses Theiles.

Digitized by Google

Stranitzky war der erste deutsche Komiker, der diese Frucht einer zwanzigjährigen Vertrautheit mit seinem Publikum genoß. Aber er dachte nicht, sie egoistisch mit in's Grab zu nehmen, sondern als er die Abnahme seiner Fähigkeiten fühlte, war ihm, wie einem guten Herrscher, daran gelegen, den Pritschenscepter auf einen würdigen Nachfolger zu vererben. Er verschrieb 1725 Gottfried Prehauser, der sich seit einigen Jahren bereits einen Ruf als Hans Wurst erworben hatte.

Er war 1699 geboren, der Sohn eines gräflichen Hausmeisters in Wien und hatte früh als Feldpage eine Campagne in Ungarn mitgemacht. Mit siebzehn Jahren war er bei einer zusammengelaufenen Bande in einer Wiener Vorstadt aufgetreten, dann mit einem Marionettenspieler, hierauf mit verschiedenen Wandertruppen umhergezogen, und hatte mit Glück die Liebhaber und Prinzen gespielt. Nur die Noth der Gesellschaft und seines Prinzipals Hilverding inständiges Bitten hatte ihn 1720 bewogen, den Hans Wurst zu übernehmen. Es geschah gerade zu Salzburg und er hatte dort Gelegenheit die provinzielle Färbung, welche Stranitzky dem Hans Wurst gegeben, sich anzueignen. So war er um so mehr geeignet dessen Nachfolger zu werden, und nachdem er nun noch einige Jahre, meistens als Prinzipal, Schlesien, Böhmen, Mähren und das Reich durchzogen, nahm er Stranitzky's Ruf an.

Anfangs spielte er neben diesem in Wien die zweiten

Digitized by Google

komiſchen Rollen, bis Stranitzky die Umſtände für einen der ſeltſamſten Acte der Theatergeſchichte reif hielt.

Eines Abends nämlich, nach Beendigung der Vorſtellung, die ſeinen Zwecken günſtig geweſen, trat Stranitzky hervor und ſprach zum Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend gemacht hat, eine Bitte gewähren? — Ja! Ja!“ rief das Publikum mit einem Munde. Stranitzky ging in die Couliſſe und brachte Prehauſer hervor, „Nehmen Sie dieſen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde Keinen fähiger meinen Platz zu beſetzen.“ Alles war ſtill; theils mochte der Gedanke: den alten Hans Wurſt an der Grenze alles Witzes zu ſehen, für das Publikum etwas Wehmüthiges haben, man mochte daher durch ſchnelle Einwilligung ihn nicht kränken, theils war das Vertrauen zu Prehauſer wohl auch noch nicht hinlänglich befeſtigt. Der Moment war kritiſch. Prehauſer bewies gewiß nicht geringen Hanswurſtlichen Takt, daß er plötzlich auf beide Knie niederfiel, die Hände drollig gegen das Publikum ausſtreckte und ausrief: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes Willen, lachen Sie doch über mich!“

Alles lachte und klatſchte, indem Stranitzky ihm jetzt feierlich die Pritſche einhändigte. Prehauſer hatte gewonnenes Spiel und jener Fußfall gab ihm bald das Recht ſich alles zu erlauben.

Der große Haufe iſt wie ein großer Herr; wer ſich vor ihm demüthigt, darf nachher unverſchämt ſein.

Digitized by Google

Stranitzky starb zu Ende des Jahres 1727. Er hatte Vermögen erworben, besaß zwei Häuser, deren eins auf dem Salzgrieß noch lange nachher das Hans Wurstische Haus genannt wurde und in welchem — eine seltsame Ironie des Schicksals — nach vierzig Jahren die Litteraten sich zu versammeln pflegten, welche unter Sonnenfels Vorkampfe den Hans Wurst und die Stegreifspiele von der Wiener Bühne vertrieben.

Stranitzky's Privilegium wurde 1728 für zwanzig Jahre auf zwei italienische Hofkapellisten, Berosini und Sellier, übertragen.

Es war die Zeit der Gunst und Erndte für die Ausländer an den deutschen Höfen, und Italiener in's Besondere werden wir noch lange, ja selbst bis in die neueste Zeit, an der Spitze unsrer Theater sehen, welche die Blüthe des nationalen Geistes, also doch wenigstens in Haupt und Gliedern deutsch sein sollten.

Die Impressarii eröffneten noch ein zweites Theater im Ballhause auf dem Franziskanerplatze, engagirten eine italienische Opera buffa, die nun, mit der deutschen Truppe abwechselnd, in beiden Häusern spielte. Man sieht, wie ergiebig der Wiener Boden für theatralische Unternehmungen war.

Die deutsche Gesellschaft hatte indeß 1726 ein vortheilhaftes Talent in Andreas Schröter erworben, der den Bramarbas trefflich spielte, und Prehauser übertraf seinen Vorgänger nach kurzer Zeit. Er besaß mehr wirklich

Digitized by Google

komiſche Kraft, mehr mimiſches Talent als Stranitzky, und wenngleich ſeine Lazzi und Poſſen den Hans Wurſt-Charakter behielten, wenngleich er in den tauſendfachen Verkleidungen, in denen Hans Wurſt in den Stegreifsburlesken zu erſcheinen pflegte, ebenfalls übertrieb, ſo that er es doch immer auf Grund der Natur. Seine Karrikaturen blieben noch erkennbare Menſchen, verloren ſich nie ins Fratzenhafte. So konnte er in ſpäteren Jahren ſogar in regelmäßigen Stücken Rollen übernehmen; den Juſt in Minna von Barnhelm ſoll er vortrefflich geſpielt haben.

Einſtweilen trieb die Wiener Bühne allen Unfug der Farcen und des Stegreifſpieles luſtig fort. Durch immer vermehrte Beimiſchung opernhafter Elemente, durch Decorationsverſchönerungen, welche die Impressarii vornahmen, wurde die Vorſtellung immer bunter; leere Schau- und Lachluſt blieben die Stützen des Theaters.

So war denn von Wien nichts weniger, als eine Veredlung der mittelalterlichen dramatiſchen Elemente zu erwarten; aber es leiſtete dem Vaterlande den wichtigen Dienſt, den ganzen Krankheitsſtoff des ſchrankenlos Grotesken an ſich zu ziehen und den letzten Kampf einer wilden Criſis auf ſich zu nehmen, die wir ſpäter beobachten werden *).

---

*) Zu näherer Veranſchaulichung dieſer Epoche verweiſe ich auf die Hanswurſtiaden im Anhange dieſes Theiles.

Digitized by Google

Wir haben uns zu den übrigen Wandertruppen zurückzuwenden.

Die Spiegelberg-Denner'sche Familie, welche sich 1710 als selbständige Bande von der Velthen'schen Gesellschaft abzweigte, machte sich durch ihre Wanderungen nach Dänemark, Norwegen und Schweden merkwürdig. Es waren die ersten Abentheuerzüge, welche die deutsche Schauspielkunst in fremde Länder unternahm*), denen es denn auch an Beschwerden, Gefahren und seltsamen Begebenheiten nicht fehlte.

In Schweden bei einer Vorstellung vom Falle Adams, als die Gerechtigkeit und Barmherzigkeit in der Glorie erschien, fielen die zahlreich anwesenden Landleute andachtsvoll auf die Knie.

Als nach einer tagelangen Irrfahrt auf dem gefrornen Belt, die Gesellschaft, bei der heftigen Kälte in alle möglichen Theatercostüme gehüllt, ans Land trat, wußten die betuzten Gothländer nicht, ob sie die wunderbaren Gäste verehren oder fürchten sollten. Bei dieser Gelegenheit hatten sich alle Frauen der Gesellschaft die Füße erfroren, einer Tochter Denners mußten die großen Zehen beider Füße abgelöst werden, — ein blutig Opfer auf Melpomenens Altar — und erst nach fünf Monaten konnte

*) 1737 ging die erste Expedition unter Sigmund, Hilverding und Seelary nach Rußland.

Digitized by Google

ſie, und auch nur ſitzend, in Braunſchweig während der Meſſe agiren.

Dieſe Truppe giebt uns ſchon das vollſtändige Bild des Budencomödiantenweſens, ſie nannte ſich „weltberühmte hochdeutſche Comödiantenbande", gab ihre Anſchlagszettel auf ganzen Bogen, während Velthen nur ein Quartblatt ausgegeben hatte, verzierte ſie auch mit allerlei Holzſchnitten und Verſen. Bei der Ankündigung einer Nachcomödie „alte Weiber jung zu machen" ſtehen z. B. folgende Reime:

„Wer eine Alte hat, der bring ſie heut zu mir
ich ſtelle ſie zur Luſt in der Comödie für.
Wie ich die Alten jung und lieblich machen kann.
Drum ſehen Sie's mit an, wie ich's verrichten kann."

Die Schlußanzeige aller Zettel lautete in Hamburg:

„Hier in der Fuhlentwiet, dem Bremer Schlüſſel über,
Da giebt man 16, 8, 4 Schilling und nichts drüber.
Es wird präcis fünf Uhr bei uns gefangen an,
Das iſt allzeit gewiß und hiemit kund gethan."

Von Spiegelbergs Truppe zweigte ſich 1725 die „auserleſene und gewiß remarquable hochteutſche Comödianten-Compagnie" Förſters ab, eines Zwickauer Predigers Sohn, der auch Marionetten mit ſich führte und auf deſſen Bühne heut die Menſchen, morgen die Puppen, ja zu Zeiten beide in anmuthiger Vermiſchung agirten. Es iſt merkwürdig genug, daß dennoch bei ſeiner Bühne talentvolle Schauſpieler ſich bemerkbar machten. Nicht

Digitized by Google

nur zeichnete seine schöne Frau und deren Schwester sich aus, sondern der nachmals berühmte Schönemann debütirte hier 1725, Lambert, Knaut, Rainer, Risch blieben lange angesehene Namen, Ludovici — ein Wittenberger Magister — und Wezell zeichneten sich ganz besonders durch ihre Fruchtbarkeit in Erfindungen von Haupt- und Staatsactionen aus. Wezell rühmte sich, in zwei Nächten ein solches neues Stück verfertigen zu können, er war der Schöpfer des berühmten „Tamerlan", von welchem sich wenigstens der Anschlagszettel erhalten hat, auf dem wir auch noch eine jener moralischen Betrachtungen über den Inhalt finden, wie Velthen sie eingeführt hatte.

Dieser Zettel lautet folgendergestalt:

Der auf eine seltsame Art triumphirende

TAMERLAN

Oder

Die spielende Fortuna.

Bei der Person

Des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweifflung gestürtzten

BAJAZETH

Vorher sehr stoltzen endlich aber gedehmütigten

Türkischen Kayfers

Oder

Der weibliche Arlequin.

Digitized by Google

Avertissement

Nichts ist wohl in der Welt unbeständiger als das unbeständige Glück selbst, weil es öfters ganz unvermuhtet aus einem Fürsten einen Sclaven und aus einem Bauren einen Edelmann machet; Und wer heute Kronen trägt, kann öffters des morgenden Tages nicht eines Pfennigs Herr seyn, dieweil sich niemand vor seinem Ende glückselig preisen kann.

Eben diese Worte erinnte sich ehemalen der von dem König der Perser gefangne und zum Holtz Stoß verdammte Lydier König Crösus, daß Solon auf Befragen: Wer wohl auf der Welt der Glückseligste wäre? die Wahrheit geredet, wenn er gesprochen:

Nemo ante Obitum beatus.

Eben ein gleiches siehet man an dem heute in unserer Action vorkommenden Bajazeth, der sich gleichsam gantz hochmüthig einen Herren der Welt nennete; allein ehe ers sich versahe, wurde er aus einem so großen Kayser ein Sclave, ja noch weniger als ein Sclave des Tamerlans, indem er auf Befehl desselben in einem eisernen Kefig mit Ketten geschlossen zur Schau herum geführet wurde, worin er sich denn endlich aus Verzweifelung getrieben, den stoltzen Schedel eingestossen.

Und dieses ist der Grund, worauf unsere heutige Action beruhet.

Was aber den Tamerlan betrifft, so werden seine

Digitized by Google

barbariſche Thaten, ſo viel es der Schauplatz zulaſſen will, heute einigermaßen vorſtellig gemacht werden, welcher wegen ſeiner Grauſamkeit, da er gleichſam (wie Attila) eine Blut-Peitſche und Züchtiger der Tyrannen genennet, als ein Tyranne ſelbſt ſeinen Lohn empfangen, indem er von ſeinen Anhängern bald aus dem Wege geräumt worden.

Die Liebes-Intriguen zwiſchen Bajazeth und ſeiner verlaſſenen Braut Maëcha, die ihm als ein Narre verkleidet bis in das Lager des Tamerlans unerkannt gefolget, werden die Pieçe adouciren; weil auf dieſe Weiſe ein Frauenzimmer vor heute eine luſtige Perſon vorſtellet, daher auch die Comödie betitelt worden

Der weibliche Harlequin*).

Daß Prinzipale wie Förſter die Lokalgeſchichte der Städte, die ſie beſuchten, zu ihrem Vortheil ausbeuteten, iſt ganz begreiflich. So führte denn Förſter in Hamburg auf: „eine recht ſehenswürdige Hauptaction: die bekannten Seeräuber Claus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und

*) Mit der Reputation dieſes Wezell'ſchen Stückes konnte ſich nur eines von Ludovici meſſen, nämlich: „das blutige und doch muthige Pegu oder die an dem aſiatiſchen Horizonte hell aufſteigende Reichs-Sonne in der preiswürdigen Perſon der aſiatiſchen Baniſe.“ Dieſe Staatsaction war aus Zieglers Heldenroman gezogen und mit vielen Geſängen untermiſcht.

Digitized by Google

Wiegbold. Wie dieſelbigen in dem heiligen Lande gefangen genommen, in Hamburg auf dem Grasbrock nebſt 150 Mann zu öffentlicher Execution ſind gebracht worden.“ Auf dem Anſchlagszettel war im Holzſchnitte das Schaffot abgebildet, auf welchem der Scharfrichter ſo eben einem der Seeräuber den Kopf abſchlug, während verſchiedene andere ſchon am Galgen hingen und auf's Rad geflochten worden waren.

In dieſem Mordſpektakel wurde denn, nach alter Weiſe, ein großer Aufwand von Kälberblut gemacht, nachher aber ein luſtiges Nachſpiel: Harlekin, die lebendige Uhr, aufgeführt.*)

Förſter gab ſpäter ſeine Geſellſchaft auf und wurde Canzelliſt und Bauſchreiber beim Herzog von Hildburghauſen.

Von einem Prinzipal Friſe, der ſich noch 1734 in Hamburg mit ſeiner Bande präſentirte, giebt uns ein Anſchlagszettel den Beweis von der langen Fortdauer der Velthenſchen Einrichtung deſſelben. Auch hier finden wir noch einen bibliſchen Gegenſtand und die moraliſche Nutzanwendung, welche ſicherlich aus jener früheren Epoche ſtammt.

---

*) Unter ſeinen Nachſpielen kommt auch varietas delectat vor, das wir ſchon auf dem Repertoir des ſächſiſchen Hoftheaters im Jahr 1690 gefunden haben.

Digitized by Google

Der Zettel lautet:

Mit gnädiger Bewilligung einer Hohen Obrigkeit,
werden heute Dienstag, als am 19. Juni 1734
Auf Vieler Vornehmen Begehren,
Die allhier anwesenden Hoch-Teutschen
COMOEDIANTEN
Allen curieusen Liebhabern Teutsch-Theatralischer Piecen auf einem gantz neuen Theatro, mit galanten Kleidungen und Auszierungen, unter einer angenehmen Instrumental-Music, untermischten Arien, Balletten und Täntzen, aufführen,

Eine vortrefliche und recht sehens-würdige Haupt-Action,
Betitult:

Die im Schosse der Wollust ertödtete Stärke,

Oder:

SIMSON und DAELILA,

Mit

Arlequin, einem lustigen Jäger, Hochzeit-Bitter und interessirten Kuppler.

Inhalt:

Tugenden und Laster sind die Begleiter des Menschlichen Lebens, doch mit diesen Unterscheid, daß, da jene uns ein Pharus sind, welcher uns zur Wohlfahrt führet, diese im Gegentheil auf dem grossen Welt-Meer zu Syrenen werden, deren Schmeicheleien, wie lieblich sie auch scheinen, denen bezauberten Ohren einen gantz gewissen Weg

Digitized by Google

zu ihrem unvermeidlichen Verderben eröffnen. Die Wahrheit des letztern bestättigt in seiner unglückseeligen Person der Israelitische Hercules, oder, damit wir ihn bey seinen rechten Nahmen nennen, Simson in Israel. Die gantz ungemeine und fast übernatürlichen Qualitaeten dieses Helden, setzten ihn so wohl bei seiner eigenen Nation, als auch bei den angräntzenden Philistern in solches Ansehen, daß auch die blosse Benennung seines Namens schon capable war, einem jeden, der ihn sahe, eine sonderbare Ehrerbietigkeit zu inspiriren. Hätte nun dieser Simson in denen Schranken der Tugend, den Wandel seines Lebens geführet, so würde er das Schloß seiner Glückseligkeiten auf Marmor und Diamant gegründet haben; weil er aber auf die Thorheit der Wollust verfiel, und nicht glaubte quod sub hac herba anguis lateret, so muste er das Labyrinth seines Untergangs mit eignen Händen bauen. Die Historie davon ist jedermann bekannt, weil sie aber ihren Circumstantiis nach, mehr Welt- als Geistl. ist, so haben wir uns Theatralische Freyheit genommen, die Serieusité der Materie mit ein und anderer Lustbarkeit zu produciren, wovon der Augenschein hoffentlich das gesuchte Contentement geben wird.

Praesentationes:

1. Simsons Löwen Kampf.
2. Des erlegten Löwens Aas, in welchem ein Bienen-Schwarm und Honig gefunden wird.

Digitized by Google

3. Wie Simſon, vermittelſt zuſammen gebundenen Füchſen, das Korn der Philiſter in Brand geſtecket.
4. Die Niederlage der Philiſter durch einen Eſels-Kinnbacken, aus welchem Waſſer ſpringt.
5. Wie Simſon die beyden Thüren an dem Stadt-Thor zu Gaſa aushebet und davon trägt.
6. Simſons dreyfache Stärck-Proben.
7. Dagons Tempel, welcher einfällt, und alle darinnen befindliche Philiſter, nebſt dem Simſon, erſchlägt.

Ballette und Täntze:

Solche werden im Wercke ſelbſt zu ſehen ſeyn.

Nach Endigung der Haupt-Action ſoll eine extra luſtige Nach-Comödie den Beſchluß machen.

Der Schau-Platz iſt in der Fulen-Twiete, neben dem Bremer-Schlüſſel über, in der groſſen Comödien-Bude und wird präciſe um 5. Uhr angefangen. Der beſte Platz gilt 1. Marck, der andere Platz 8. Schilling, und der letzte Platz 4. Schilling.

Nach Copenhagen führte ſchon 1712 ein Herr von Quoten eine deutſche Truppe und muß doch wohl durch die Haupt- und Staatsaction ſo viel Senſation

Digitized by Google

erregt haben, daß Holberg dadurch zu seiner Parodie „Ulysses von Ithacien“ veranlaßt wurde.*)

Unter dem Prinzipal Lorenz, dem das Weimarische Privilegium von Möller überkam, zeichnete sich der berüchtigte Eckenberg zuerst durch sogenannte Starkenmanneskünste aus, die ihn zu großem Ansehn brachten. Er war ein bernburger Sattlergesell, heirathete, als er seine Equilibristen-Fähigkeit erprobt hatte, eine Seiltänzerin, und seine Körperkraft und ihre Geschmeidigkeit müssen merkwürdig genug gewesen sein, weil er dadurch ein für jene Zeit bedeutendes Vermögen von 48000 Rthlr. erwarb, in Berlin ein Privilegium erlangte, 1734 ein eignes Schauspielhaus erbaute, Comödianten um sich sammelte und sich nun als Tyrannenagent, Seiltänzer, Voltigirer, Luftspringer und starker Mann mit allerlei Actionen, aber auch mit großen italienischen lebendigen Schattenspielen in allen großen Städten sehen ließ. Den König von Dänemark bezauberte er dergestalt, daß dieser ihn in den Adelstand erhob. Im Gegensatze zu seiner brillanten Carriere wurde einer seiner beliebtesten Schauspieler Einsiedler und starb als „Bruder Hummel“ im Geruche der Heiligkeit.

*) Sollte er übrigens dazu nicht durch das Stück „Ulysses und Penelope“ veranlaßt worden sein, das schon auf Velthens Repertoir war und vielleicht auch von Quotens Gesellschaft gespielt wurde?

Digitized by Google

Unter den unwürdigſten Banden wird die 1720 von Haßkarl geſtiftete genannt, welche in den Bädern umherzog. Sein vornehmſter Schauſpieler Markgraf figurirt als ein Ausbund brutaler Gemeinheit, pflegte auch in ſeinen Reden dergeſtalt ſtecken zu bleiben, daß darüber wiederholentlich der Vorhang fallen mußte. Ein gewiſſer Holzward übernahm die Truppe und trat damit 1726 in Dienſt des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, der freilich nur fünf Jahre währte, aber doch das abermalige Beiſpiel eines Hoftheaters darbietet. Hier rangirten die Schauſpieler wieder mit den Lakayen und zwar ganz augenſcheinlich, denn ſie mußten Herzogliche Livree tragen.

Einer der älteſten Prinzipale war Johann Ferdinand Beck, der eine „hochfürſtlich Waldeckſche privilegirte hochdeutſche Hofcomödianten-Geſellſchaft“ führte. Er hatte ſich als Hans Wurſt und Zahnbrecher ſchon 1703 durch einen Kupferſtich verherrlichen laſſen, in deſſen Unterſchrift er unter anderm ſagt:

Ein Künſtler der bin ich, wer dieß nicht glauben will,
Setz' ſich auf einen Stuhl und halte mir nur ſtill,
Ich nehm' die Zähne aus, ſuptile und behände,
So hat der Schmertz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein ſolcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren ſieht, den mache ich zu lachen. u. ſ. w.

Dieſer Doppelkünſtler vom Pelikan und von der Pritſche hatte aber eine künſtleriſch merkwürdige Seite: er hatte den Hans Wurſt weder italieniſirt, noch, wie Stranitzky,

Digitized by Google

seinen Charakter geändert. Er conservirte den alten rohen Gesellen in Gestalt und Wesen und kündigte noch 1736 in Hamburg die Haupt- und Staats-Aktion: „Das große Ungeheuer der Welt, oder Leben und Tod des ehemals gewesenen kaiserlichen Generals Wallenstein, Herzog von Friedland*), mit Hans Wurst" an.

Unter den amphibischen Marionetten- und Comödiantentruppen wurden die von Kuniger und dem Schneider Reibehand sprichwörtlich, um Gauklerwirthschaft zu bezeichnen. Der letzte schaffte endlich die Menschen ganz ab und hielt sich an die Puppen, weil diese, wie er versicherte, ihm niemals Verdruß gemacht hätten. Unter seinen Schauspielern befand sich Franz Schuch, der den Harlekin am längsten in Ehren erhalten hat.

Elensons Schwiegersohn, der sogenannte Dresdner Müller, ferner Richter, auch der Hessencassel'sche Hofcomödiant Stoll und der Weissenfelser Hoftrompeter Scheller mögen auch als Prinzipale des nördlichen und westlichen Deutschlands zu nennen sein; in Bayern, Salzburg, Oesterreich, Steyermark, Böhmen und Mähren zeichneten sich Peter Hilverding, genannt Pantalon de Bisognosi, Tilly, Geißler, Markus, Brunius und die Wittwe Feld aus.

Diese zigeunerhaften Banden schleppten in buntem

*) Wir erinnern uns das Stück schon auf Velthens Repertoir gefunden zu haben.

Digitized by Google

Gewimmel den Thespiskarren durch alle Strapatzen und Wechselfälle launischer Erfolge, um einander den Bissen Brod abzujagen, den die Schau- und Lachlust der Menge sich abgewinnen ließ. Nach Velthens Tode läßt sich von keiner Truppe mehr behaupten, daß sie auf etwas Anderes, als den Erwerb ausgegangen sei.

Die Concurrenz, ein wohlthätiger Sporn für die Industrie, erweist sich künstlerischen Productionen immer nachtheilig, weil sie zu verflachender und avilirender Augendienerei gegen den großen Haufen treibt und den Pöbelgeschmack zum Maßstab der geistigen Entwicklung macht. Die steigende Concurrenz hetzte nun die Truppen einander auf die Fersen; aus einem Bankerott in den andern, flüchteten sie zur elendesten Gaukelei.

Die Denkwürdigkeiten, welche ein beliebter Harlekin geschrieben, geben von dieser Budenpraxis einige Proben. So erzählt er: „Meistentheils mußte die lustige Person Vormittags zu Pferde die Ankündigung der Stücke auf den Straßen machen, wo nicht in völliger Kleidung, doch unter einer Schellenkappe und einer Brille auf der Nase. Wenn der Spaßmacher bei guter Laune war, saß er wohl verkehrt auf dem Pferde und hielt den Schwanz in der Hand. Nach dreimaligem Trommelwirbel las er die Anschlagszettel vor, er mußte dabei schnarren, lispeln oder durch die Nase reden, die Zettel vertheilen, auch an öffentlichen Plätzen oder den Hauptecken ein auf Wachstuch gemaltes Bild auseinanderrollen, worauf alle das

Digitized by Google

Wunderbare des zu gebenden Schauspiels mit lebhaften Farben aufgetragen war."

Alle diese widrigen und bettelhaften Zustände, welche ihre Analogie heut zu Tage kaum bei den elendesten Provinzialbanden finden, die ganz außerhalb der Beurtheilung des theatralischen Lebens liegen, erzwingen hier eine ausführliche Betrachtung, weil sie in dieser geschichtlichen Epoche leider die ganze Schauspielkunst allein repräsentiren. In diesem kläglichen Aufzuge, gestützt auf die Gemeinschaft mit Marionetten, auf Equilibristen-, Taschenspieler-, Gaukler- und Zahnbrecherkünste hat der Schauspielerstand im ersten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts sich in der Achtung der Nation den furchtbarsten Stoß gegeben. Auch nicht eine einzige Truppe vermochte dem Geiste und der Würde der Bühne Anerkennung zu verschaffen.

Verschwunden war der frische unternehmende Ton der Studententruppen, die, wenn auch in falsche Richtungen verirrt, doch immer noch auf Geist und Wissenschaft sich stützten, die, wenn auch roh und ungebehrdig, doch Schwung und Begeisterung bewahrten. Nur ein abgestanden pedantischer Handwerksgeist war zurückgeblieben. Und Glück genug, wo der sich nur erhielt, denn jetzt bildeten sich die Truppen aus zusammengelaufenen Leuten, hie und da mit Talent, selten mit den nothdürftigsten Kenntnissen ausgerüstet, nur durch den gemeinsamen ungewissen Erwerb, durch ihre Absonderung von der übrigen bürger-

Digitized by Google

lichen Gesellschaft und durch ein Zunftwesen zusammengehalten, das dem getreu mittelalterlichen Charakter dieser untergehenden Kunstepoche nicht fehlen durfte.

Zunftgruß und Spruch galt unter ihnen, wie bei den Handwerkern, theilweis noch bis in die Mitte des Jahrhunderts. Nach den streng gesonderten Rollenfächern ließ sich ein Jeder tituliren: Herr Königsagent, Tyrannenagent, Curtisan, Harlekin, Pantalon u. s. w., und mit um so größerer Eifersucht und Steifheit wurde auf Anerkennung des Ranges im abgeschlossenen Kreise des Standes gehalten, als dieser Kreis der einzige war, in dem sie galt.

Iffland giebt uns, aus der ihm noch nahen lebendigen Tradition, folgende Schilderung dieser Verhältnisse: „Den allertragischesten Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten spielten, waren baarhäuptig, so wie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ. An öffentlichen Orten hatten die ersten Häupter ihre Plätze allein, die andern wichen von selbst und durften nur auf herablassende Ladung sich nähern."

Hierzu muß noch ergänzt werden, daß damals die Anciennität das größte Gewicht unter den Comödianten hatte und daß die herrschsüchtigen Launen, welche heut zu Tage von den blühenden Talenten geltend gemacht werden, damals von Seiten der alten, langgedienten den Prinzipalen die Köpfe warm machten. Bis zu dem Wendepunkte,

Digitized by Google

wo das Alter unfähig wird, und wo es dann auch erbarmungslos über Bord geworfen wurde, war es eine Macht bei den Truppen, die dem Prinzipal unbequem fiel, dem jüngeren Schauspieler aber wohlthätige Scheu und Ehrfurcht einflößte und eine geordnete Gliederung der Gesellschaft erzeugte. Der Handwerksgeist documentirte sich darin vollständig.

„Ein Neuling — so erzählt Iffland weiter — konnte nur durch Dienstjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Ein Wort über das Spiel der älteren Glieder ward für ein Zeichen des Wahnsinns genommen. Ein Tadel eines zu gebenden oder gegebenen Stückes war ein Verbrechen, worauf Absonderung oder Ausstoßung erfolgte. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in die Schauspielerzunft geschah mit der größten Umständlichkeit. Die erste Frage an den Neuling war „„kann der Herr eine Zepter-Action machen?““ Hierauf wurde ihm ein Commandostab eingehändigt, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu lassen oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten. Bewährte sich dabei ein Geist, welcher Formalität wittern ließ, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopfnicken der alten Gesellen erlangen, so trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran und sprach folgende Worte: „„Ist der Herr eines Paars schwarz sammtner Beinkleider mächtig?““ Konnte

Digitized by Google

dieſe Frage bejaht werden, ſo war mindeſtens die Fähigkeit entſchieden, angenommen werden zu können. Dieſe erfolgte nun nach Anmahnung und Angelobung zu Gehorſam, Arbeit und Demuth — Dinge, die in der neueren Kunſtperiode etwas in Vergeſſenheit gerathen ſind — oder man trank langſam und viel mit dem ehrenwerthen Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnißthaler in den Seckel gleiten, beſchenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen.

Selten erſchienen die erſten Trauerhelden im gemeinen Leben ohne Degen, die Prinzipale ließen wohl auch am Degengehänge, welches üppig unter dem Weſtenſchooße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen.

Das Oberhaupt allein trug eine Scharlachweſte mit Gold beſetzt; auch Permiſſionsweſte genannt, weil ſie den Beſitzer der Privilegien kenntlich machte. Jüngere Mitglieder ſtrebten nach einem Treſſenhute; und ihr irdiſches Wohl war begründet, wenn ſie zu Atlas-Unterkleidern zu gelangen wußten. Die Farbe davon wählten ſie gewöhnlich in Roſa oder einem brennenden Carmoiſin.

Dieſe Männer hatten unter ſich keine Geſetze, aber Uebertragung von Gebräuchen und Herkommen, auf welche ſie mit Steiffſinn hielten.

Es war alles ſo zunftgerecht, innungsmäßig und undurchdringlich, daß keine Macht und kein Anſehen die

Digitized by Google

unbeträchtlichste Veränderung in dem geschlossenen Ganzen hätte hervorbringen können.

Wenn aber auch das Innere ihrer Vorstellungen steif oder seelenlos, wohl auch grenzenlos übertrieben blieb, so war doch das Aeußere durch feste Regeln in Zusammenhang gebracht.

Die Art ihres Auftretens, ihres Beisammenseins, wo keine Gestalt unbescheiden in den Wirkungskreis der andern treten durfte, die äußeren Ehrenbezeugungen, womit sie sorgfältig Stände zu unterscheiden wußten, die Art, wie sie hinzukommende Personen in den Halbkreis treten ließen, die Art, womit die, welche nicht in den Halbzirkel treten durften, gleichwohl im Blicke des Zuschauers erhalten wurden, wie die Personen aus dem Zirkel traten und wie sie die Bühne verließen — die Bestimmtheit womit die sogenannten Theatercoups bis zur Unfehlbarkeit geübt wurden — alle diese Dinge hatten bestimmte Formen und Regeln, welche dem Ganzen Rundung gaben."

Diesem Bilde mögen die vorher schon erwähnten Denkwürdigkeiten eines Harlekins, nach der burlesken Seite hin noch einige Züge hinzufügen, die uns deutlich das unveränderte Wesen des Lustigmachers veranschaulichen.

Harlekin kam mit einem Paar Seitensprüngen und einer lächerlichen Reverenz zum Vorschein, blieb in der Position des pas de Basque, beide Hände auf den Griff

Digitized by Google

der im Gürtel ſteckenden Pritſche gelegt, ſtehen und debütirte etwa mit folgender Rede: „Ich habe Appetit, hochverehrteſte Geſellſchaft, denn der Tambour meines Magens ſchlägt ſchon Rebell und Vergatterung; aber meine Occaſionslaterne Colombine kommt noch nicht. Sie wird wohl wieder im Finſtern auf der Treppe an den großen Heiducken geſtoßen ſein, daß ſie eine Geſchwulſt bekömmt, die erſt in neun Monaten vergeht."

Dergleichen Unzweideutigkeiten wurden, den Harlekinsdenkwürdigkeiten zufolge, in den Logen länger beklatſcht, als auf der Gallerie; eine neue Beſtätigung, daß die höheren Stände die Pöbelhaftigkeit und Verſunkenheit der Schauſpielkunſt, durch ihre Luſt daran, ſehr gehegt und gepflegt haben.

Ohne Zweifel hatte dies auch ſeinen Grund in der Verachtung der nationalen Bühne, denn während ſie den feineren Geſchmack des franzöſiſchen Schauſpiels ſehr wohl zu würdigen verſtanden, verlangten ſie von der deutſchen Bühne nichts als eine gedeihliche Zwerchfellerſchütterung durch Kneipenwitze, oder ein bis zum Lächerlichen überſpanntes Pathos. In beklagenswerthem Leichtſinn, die Bedeutung der dramatiſchen Kunſt gänzlich mißkennend, beförderten ſie damit die Geſchmacksverderbniß immer mehr.

Noch einen Blick auf die äußere Erſcheinung dieſer Periode, auf den Zuſtand des Theaterapparates!

Daß die ambulanten Truppen ſich darauf eingelaſſen hatten, das Decorationsweſen der Oper nachahmen

Digitized by Google

zu wollen, war ein doppelter Fehler. Es verursachte Kosten und Beläſtigung und half der Bühne nicht. Der Decorations- und Couliſſenſchatz, welchen eine ſolche Bande mit ſich ſchleppen konnte, durfte nur klein ſein, abgeſehen alſo von dem lumpigen Zuſtande, in welchem er ſich meiſtens befinden mußte, war man in die Nothwendigkeit verſetzt ein und dieſelbe Decoration ſehr verſchiedenen Ortsbezeichnungen dienen zu laſſen.

Der gewöhnliche Decorationsbeſtand untergeordneter Truppen war: ein Wald, ein Saal und eine Bauernſtube. Natürlich mußte der Wald jede freie Gegend vorſtellen, den zierlichen Garten wie die Wildniß, die öde Haide wie das lieblichſte Land, jede Zone und jede Jahreszeit. Der Saal mußte ſtattliche Intérieurs aller Bauſtyle, aller Nationen und aller Zeiten repräſentiren, die Bauernſtube aber zugleich Kerker und Zauberhöhle ſein.

Während die teppichbehangene Bühne der engliſchen und Studentencomödianten, die nun allmählig aus der Mode kam, doch nur das eine Verlangen an die Zuſchauer ſtellte, nämlich: ſich den Ort der Handlung ſelbſt einzubilden, machte man mit dieſen dürftigen Decorationsbeſtrebungen die doppelte Forderung: das Lokal, welches die Decoration vorſtellte, zu vergeſſen und ſich ein anderes an deſſen Stelle zu denken.

Unſtreitig hätte die wandernde Schauſpielkunſt daher beſſer gethan allgemein bei der teppichverhangenen Bühne, oder doch bei der Einrichtung derſelben zu bleiben, welche

Digitized by Google

wir von der Aufführung von Cormartens Polyeuct kennen. Wir treffen auch noch bis in die dreißiger Jahre auf ihre Anwendung — für die Aufführung von Karl XII. z. B. ist noch darauf gerechnet — aber freilich kam es bei der erregten Schauluſt ſehr darauf an, mit einigen bemalten Proſpecten und Couliſſen groß thun zu können.

Im Anfange des Jahrhunderts, als die Truppen der Wittwe Velthen und Elenſon noch von dem Anſehn dieſer Namen zehrten, die Concurrenz noch nicht zu ſtark wirkte, und die Einnahme oft ſehr beträchtlich war, konnte bei dieſen Geſellſchaften auch viel auf den Apparat und deſſen Transport von einer Stadt zur andern verwendet werden; da dieſen Frauen aber das ſchnell erworbene Geld ebenſo ſchnell wieder aus den Händen glitt, ſo konnten ſie ſelbſt in dieſen Nebendingen nicht tonangebend bleiben. Auch der äußere Aufzug der Schauſpielkunſt wurde daher bettelhaft und gauklermäßig wie ihre Leiſtungen.

Die einzige ſtabile deutſche Bühne, die in Wien, war ſo günſtig geſtellt, auch in Hinſicht auf den Theaterapparat ein Muſter von Zweckmäßigkeit und Geſchmack abgeben zu können; leider gerieth ſie in die barockſte Spielerei mit ihren reichen Mitteln.

Das Coſtüm hatte gegen die früheren Zuſtände keine weſentliche Veränderung erfahren. Bei den Theatern, welche ſich fürſtlicher Unterſtützung erfreuten, war es auf conventionelle Weiſe geordnet. Das kam aber nur der Oper, dem Schauſpiele lediglich in ſo ſeltenen

Digitized by Google

Verhältniſſen zu gut, wie Velthen ſie am Dresdner Hofe fand.

Da hatte man romaniſche und türkiſche Kleider für die vorzeitlichen und aſiatiſchen Dramen, während alle mittelalterlichen Stücke in einer phantaſtiſchen Tracht geſpielt wurden, welcher die damals moderne Kleidung zum Grunde lag. So gab es alſo ein antikes, ein muhamedaniſches und ein chriſtliches Coſtüm, und dieſe allgemeine Unterſcheidung konnte für einen Zuſtand der Schauſpielkunſt genügen, der auf charakteriſtiſche Unterſcheidungen überhaupt noch nicht einging. Der phantaſtiſchen Tracht durfte bei den Männern ein ausgeſteiftes beſlittertes Röckchen nicht fehlen, ſo wie ein Helm, mit einem Walde von himmelhohen Federn beladen, auf der gepuderten Friſur. Nur Prieſter, Zauberer u. dergl. durften Bart und Haar charakteriſtiſch tragen. Die Damen bewahrten unter allen Umſtänden ihre Friſur, mit Diadem, Schmuck, Federn und Blumen überhäuft, und verzierten ihre ungeheuren modernen Reifröcke in der Weiſe, die ſie für römiſch, türkiſch oder mittelalterlich ausgaben.

So conſequent haben wir uns aber die Behandlung des Coſtüms bei den Wandertruppen nicht einmal zu denken.

Meiſtentheils lief es hier nur auf einen barocken Aufputz der täglichen Kleidung hinaus. Bei dem weiblichen Anzuge war mit Federn, Schleiern, Ueberwürfen

Digitized by Google

und Besätzen viel geleistet, und die Budencomödiantinnen unterließen nicht, sich mit Plunder und Fetzen aller Art und einem verschwenderischen Aufwande von Goldpapier zu bedecken. Selbst bei den bessern Truppen, die sich vor den Höfen sehen lassen durften, scheint die Ueberladung mit Putz herrschend gewesen zu sein. Die Markgräfin von Bayreuth hat für eine chargirte Toilette immer nur den Ausdruck: „Sie sah aus wie eine deutsche Comödiantin." Erwägt man nun, daß die damalige Rococotracht schon an und für sich die überladenste war, die es jemals gegeben hat, so mögen wir uns eine Vorstellung davon machen, wie die deutschen Comödiantinnen ausgesehen haben.

Bei dem männlichen Personal blieben namentlich die Unterkleider der herrschenden Mode unantastbar und darum war allerdings der Besitz der schwarzen Sammetbeinkleider für jeden mimischen Künstler von ernster Bedeutung. Mochten nun römische, assyrische oder mittelalterliche Helden vorgestellt werden, bei den kurzen Sammethosen, weißen Strümpfen und Schnallenschuhen hatte es ein für allemal sein Bewenden. Auch der breitschößige Rock, die lange Weste jener Zeit blieb den europäischen Helden aller Zeiten, eine Schärpe darüber, ein Königsmantel um die Schultern vermochte schon viel auszudrücken, und die gepuderte Allongeperrücke, unantastbar unter allen Umständen wie die Sammethose, machte sich nicht weniger stattlich unter dem Helm, wie

Digitized by Google

unter dem Federhut. Selbst dem Turban bequemte sie sich, wenn nun ein Aeußerstes geschah und für die orientalischen Stücke fremdartige Oberkleider geliefert wurden. Die ersten griechischen oder assyrischen Helden gelangten auch wohl zu dem Panzerkleide mit dem beflitterten Reifröckchen und einem federbeladenen Helme, aber Vorzüge dieser Art ließen dann die goldpapiernen Behelfe, durch welche die zweiten Schauspieler solchem Glanze nachzueifern suchten, doppelt armselig erscheinen.

Jedenfalls war der Mangel an Uebereinstimmung und Prinzip, wodurch der willkürlichen Putzsucht freie Hand gegeben war, das Schlimmste an dieser Costümperiode, wie denn die regellose Willkür und maaßlose Zerfahrenheit, wie wir gesehen haben, diese traurige Periode nach allen Richtungen hin charakterisirt.

Digitized by Google

IX.

Letzter Rückblick auf den Verfall der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Beim Ueberschauen des kläglichen Zustandes, in welchem die Schauspielkunst das erste Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts beschließt, erinnern wir uns, daß die Bühne doch sonst noch wichtige Stützen hatte. Was war denn indessen aus den protestantischen, was aus den katholischen Schulcomödien geworden?

Die ersteren verfielen, hörten auf, kamen herunter, wie das volksthümliche Schauspiel. Der actus gregorianus verwandelte sich und die dramatischen Spiele bewegten sich wieder ihrem Ursprunge zu, sie wurden wieder zu dialogischen Sprüchen und Gesängen, mit denen die Schüler von Haus zu Haus zogen und die Gaben einforderten, welche ihnen bisher die Zuschauer der Comödien gebracht hatten.

Digitized by Google

In Sachsen erhielt die Schulcomödie sich lange in Zittau, Freiberg, Zwickau, Altenburg, Leipzig und Meißen.

In Breslau waren 1690 in Folge einer Stiftung des Kirchenvorstehers Johann Kretschmer die Comödien beim dreitägigen Actus der Elisabethschule abgeschafft und dagegen wissenschaftliche Dialoge eingeführt worden. Der Antheil des Publikums schwand dadurch aber dergestalt, daß man 1720, als schon an vielen Orten die Schulcomödien abgekommen waren, aufs Neue förmliche Dramen wieder einführte und bis 1783 damit fortfuhr.

In Berlin wurde noch 1762 auf dem Gymnasium des grauen Klosters und sogar die Gottsched'sche Bearbeitung von Voltaire's Zaire, in Hannover noch um zehn Jahre später Goethes Clavigo beim Schulactus aufgeführt.

So nahm die Schulcomödie zuletzt ihre Nahrung und Regel von der öffentlichen Bühne, nachdem sie schon seit dem Wechsel des Jahrhunderts aufgehört hatte, irgendwie fruchtbringend für diese zu sein.

Die Jesuitencomödien erhielten sich bis zur Aufhebung des Ordens (1773) in vollem Glanze, und manches Schauspielertalent wurde — wie es bei Stranitzky geschah — davon geweckt und der öffentlichen Bühne zugeführt, aber das war auch das einzige, was ihnen die dramatische Kunst etwa zu danken hätte.

Nicht nur in Wien, auch in München wurden diese

Digitized by Google

prunkvollen Schauspiele bald als ein integrirender Theil von großen Hoffesten betrachtet und dadurch der Pomp und Sinnenreiz bis an die äußersten Grenzen getrieben. In Breslau, Prag, Passau, Ingolstadt, Augsburg, Insbruck u. a. O. waren berühmte Stätten dieser sinnebethörenden Spiele „zur größeren Ehre Gottes.“ Die frommen Väter gaben ihnen die möglichste Ausdehnung, verschmähten auch nicht den Spaßmacher darin aufzunehmen.

Sie waren es, welche die Bauernspiele in Tyrol und Bayern lebhaft beförderten und, um nur populäre Wirkungen zu erzeugen, sich nicht scheuten, dabei zum lächerlichsten Unsinn herabzusteigen, den der witzige Anton von Bucher, selbst ein Geistlicher, in seinem Vorspiele von der Sündfluth so ergötzlich geißelt. Auch Sebastian Seyler schrieb ein solches Spottspiel, „Adam und Eva“, ein Beweis, daß in Schwaben diese Spiele ebenfalls im Schwunge waren.

In Augsburg gaben die Jesuiten in den fünfziger Jahren besondere Vorstellungen für die Frauen, für das Plaudergeschlecht (pro garrulo sexu), wie sie es nannten. Jede Stufe des Geschmacks und der Bildung, jedes Alter und Geschlecht, jeden Stand, vom Fürsten bis zum Bauer, wußten sie in den Zauberkreis ihrer theatralischen Wirkungen zu ziehen.

Die klugen Väter hatten die Gewalt der dramatischen Kunst vollständig erkannt. Sie hatten begriffen, um wie

Digitized by Google

viel weiter ihre eigentliche Bestimmung gehe, als bloß zum müßigen Zeitvertreibe zu dienen.

So Vieles hat man von den Jesuiten gelernt, und das nicht!

Daß die unwiderstehliche Gewalt der dramatischen Kunst — hier von einer herrschsüchtigen Politik mißbraucht, — auch für eine redliche, auf die edelste Menschheitsentwicklung zielende Staatskunst von wesentlichem Nutzen sein müsse, diese Lehre hat man bis auf den heutigen Tag noch nicht aus der merkwürdigen Erscheinung der Jesuitenspiele ziehen wollen.

Für die Schauspielkunst selbst konnten sie kein Quell der Erfrischung und Erneuerung werden. Sie überboten nur den sinnlichen Reiz des Apparates, ihre Composition war eben so regellos bunt und phantastisch als die Haupt- und Staats-Actionen. Wo die Spiele in deutscher Sprache gehalten wurden, diente das nur zur Verunglimpfung derselben. Von der Einfalt der Mysterien war man weit abgekommen, die biblischen Stoffe mußten sich der fremdartigsten Behandlung und Vermischung beugen, keine Spur gesunden, fortzeugenden dramatischen Geistes war darin zu finden.*)

Die Bauernspiele lebten nur als vereinzelte, wehmüthige Nachklänge der versunkenen Mysterien fort, mit

*) Im Anhange ausführlichere Mittheilungen darüber.

Digitized by Google

den Bürgerspielen stand es schlimmer. Wenn auch im Bürgerregister von Nürnberg noch 1712 ein Handwerker als Scheibenzieher und Comödiant angegeben war, so ist uns doch nichts mehr von Lebensregungen der Bürgercomödie aus jener Zeit bekannt. Nur in der Schweiz, wo das Mittelalter bis auf den heutigen Tag sich erhalten, sind auch die Spuren der alten theatralischen Spiele nicht ausgestorben, ja sie haben aus den nationalen Interessen immer wieder Nahrung gezogen. Selbst in der Schulcomödie tritt dies hervor. In Solothurn wurde 1755 eine Tragödie „das Groß-Müthige und befreyte Solothurn" — in Alexandrinern — den 16. und 18 des Brachmonats öffentlich aufgeführt, und gewiß stand dieser Vorgang nicht vereinzelt. Uralte Gebräuche in dramatischer Form, wie die Aufzüge beim sogenannten Sechseläuten in Zürich*), Fastnachtspiele, die bis in unsre Tage sich erhalten haben**), alles dies und Aehnliches mag bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts regsam genug gewesen sein, aber es war auch zu über-

*) Wenn der Winter vorüber, wird anstatt um 5 Uhr, um 6 zu Nacht geläutet. Dies Verkünden der Frühlingswende wird, wie es schon bei den Heiden geschah, mit dramatischen Aufzügen gefeiert.

**) Arnold Ruge hat in neuester Zeit solche Spiele in den Ortschaften am Züricher See angetroffen und in den Epigonen 2 B. beschrieben.

Digitized by Google

lebt und vereinzelt, um der Schauſpielkunſt einen Stützpunkt bieten zu können.

Verlaſſen und allein ſtand dieſe und fühlte ihre Wurzeln mählig unter ſich abſterben. Selbſtändig allerdings, weil ſie lediglich auf ſich angewieſen war, aber auch ſtützelos und vereinzelt. Ohne Zuſammenhang mit der Literatur, losgelöſt von den volksthümlichen Inſtituten, aus denen ſie herangewachſen war; der Pöbelgeſchmack der wichtigſte Vermittler ihrer Exiſtenz.

Dieſem traurigen Bilde vom Untergange der mittelalterlich dramatiſchen Kunſt fehlt nichts, als die Betrachtung der bürgerlichen Stellung des Schauſpielerſtandes, um die düſtere Färbung des Ganzen zu vollenden.

Dieſe Betrachtung aber zwingt uns, einen Rückblick auf die moraliſchen Anklagen zu werfen, welche von jeher gegen das Theater erhoben worden ſind, weil ſie die geſellſchaftliche Stellung des Schauſpielerſtandes beleuchten.

Es iſt ein trauriger Vorzug der dramatiſchen Kunſt, daß ſie auch eine eigene Geſchichte ihrer ſittlichen Entwicklung und deren Anfechtungen hat. Die andern Künſte wiſſen nichts davon; die Unſittlichkeiten, welche ſie ſich zu Schulden kommen laſſen — und man kann der Malerei, Skulptur und Dichtkunſt deren genug vorwerfen — haben noch nie ein ſummariſches Anathem gegen die ganze Kunſt oder den Künſtlerſtand hervorgerufen. Die dramatiſche Kunſt aber, weil menſchliches Leben ihr aus-

Digitized by Google

ſchließlicher Gegenſtand iſt, weil ihre draſtiſchen und populären Wirkungen ihr eine weſentlich viel größere ſociale Bedeutſamkeit geben, als den andern Künſten, der Schauſpielerſtand ſelbſt, weil er für ſeine Kunſt mit ſeiner Perſönlichkeit einzuſtehen hat: ruft ein viel ſtrengeres Sittengeſetz, eine viel argwöhniſchere Beaufſichtigung hervor.

Schon griechiſche und römiſche Philoſophen haben ſich gegen das Theater erklärt, chriſtliche Kirchenväter es verdammt, andre gewichtige Stimmen es dagegen in Schutz genommen. Im ſechszehnten Jahrhundert wurde der geiſtliche Streit in Italien, Spanien, Frankreich und England wieder lebhaft, während in Deutſchland das Bürger- und Schuldrama faſt unangefochten dahinlebte. Beſonders heftig entbrannte der Streit in Frankreich zwiſchen den ſtrengen Janſeniſten und den gelinden Jeſuiten.

Schon damals, wie in unſern Tagen, iſt die Berufung auf die Verdammungsurtheile der Kirchenväter gegen das Theater gemißbraucht worden. Dieſe bezogen ſich auf die Schauſpiele der römiſchen Kaiſerzeit, auf jene mörderiſchen Kampfſpiele, jene ſchamloſen Tänze und Pantomimen, in denen ſogar ganz nackte Weiber in den üppigſten Situationen erſchienen, auf die unſittlichen und ſchmutzigen Poſſenſpiele eines durch und durch entarteten Theaters. Wenn auch nicht geläugnet werden ſoll, daß der Blutdurſt in unſern Mordſpektakeln, die Unzüchtigkeit

Digitized by Google

unsrer Hanswurstiaden Vergleichungen mit dem römischen Theater zuließen, so waren die Zustände doch noch so weit von einander entfernt, daß sie nicht ohne feindselige Entstellung der Wahrheit, in eine und dieselbe Kategorie gestellt werden durften.

Andre Anklagen dagegen, mehr auf das Wesen der dramatischen Kunst und ihre vorliegenden Zustände gerichtet, wurden im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert erhoben. Es sind dieselben, welche sich bis in unsre Tage wiederholt haben, sie stützen sich im Grunde alle auf die Einwendungen Plato's, welche dieser in seinem Ideale einer Republik gegen die Zulässigkeit des Schauspiels äußert, und lassen sich auf folgende Punkte zusammenziehen:

Das Schauspiel regt die Leidenschaften auf; es entflammt die Geschlechtsliebe, da diese in allen Stücken gewöhnlich das Hauptinteresse bildet. Es giebt dem Geiste eine überspannte, weichliche und unruhige Stimmung, macht gleichgültig gegen das Wirkliche und Gewöhnliche und überliefert den Menschen um so mehr seinen Wünschen und Begierden. Denn nur das Leidenschaftliche gefällt auf der Bühne, der Dichter schminkt die Leidenschaft, um sie gefällig und liebenswürdig zu machen, er bekleidet sie mit einem Schein von Größe und Adel. Die schändlichsten Handlungen und Charaktere werden auf der Bühne interessant dargestellt, das Vergnügen des Zuschauers daran entspringt aus geheimem

Digitized by Google

Wohlgefallen am Laster, er entwöhnt sich es zu hassen, er fühlt eine gewisse Zuneigung zu dem Bösewicht, der durch Gewandtheit oder Kraft den Antheil zu erregen weiß. Und nicht nur das Laster, auch die Tugend wird auf der Bühne geschminkt, denn in ihrer strengen Reinheit und Wahrheit würde sie ohne dramatisches Interesse sein. Auch religiöse und erbauliche Scenen erzeugen nur eine vorübergehende schmeichelnde Rührung, keine dauernde Zerknirschung und Selbsterkenntniß. All diesen Uebeln aber ist nicht abzuhelfen, denn die dramatische Kunst muß dem Wohlgefallen der Menge dienen, und wollte man das Theater sittlicher machen, so würde man das Publikum verscheuchen.

Diese sämmtlichen Anklagen lassen sich mit gleichem Rechte gegen die Kunst überhaupt, besonders aber gegen alle andern Dichtungsarten, als die dramatische, richten; was denn auch zum Theil von diesen strengen Eiferern geschah.

Bei so ascetischen Ansichten, welche alle Interessen des Geistes und Gemüthes auf die dürrsten Forderungen der leiblichen und geistlichen Existenz zurückzuführen trachteten, war gar kein Standpunkt für eine Beurtheilung der Kunst, ihrem Wesen nach, zu finden. Selbst die Vertheidiger des Theaters wußten ihn noch nicht einzunehmen, sie suchten nur das Vergnügen an der Bühne als gleichgültig darzustellen, wenn es mit Maß und Vorsicht genossen werde, sie suchten die strenge Beurtheilung

Digitized by Google

zu mildern, Nachsicht und Duldung für das Theater anzusprechen, das demnach, im besten Falle, nur als ein nicht zu vermeidendes Uebel im Staate betrachtet wurde.

Dazu kam, daß die Comödianten, die persönlichen Vertreter der dramatischen Kunst, von alten Zeiten her verachtet waren, daß sie auch noch keineswegs Anstrengungen gemacht hatten, durch sittliches Verhalten den allgemeinen Verruf aufzuheben, und daher der geistliche Streit sich häufig um die Frage drehte, ob ihnen die kirchlichen Sacramente gereicht werden dürften? Die milderen Geistlichen stützten sich auf den Ausspruch eines kirchlichen Orakels, des Thomas von Aquinum: Der Beruf der Schauspieler, welcher zur Aufheiterung der Menschen dient, sei an sich nicht unerlaubt und sie befänden sich daher nicht im Stande der Sünde; indessen gelang es keineswegs, die strenge Verdammung des Schauspiels, der Schauspieler und Schauspieldichter ganz aufzuheben.

Dies war der allgemeine Stand der Meinung in den katholischen Ländern; nicht weniger streng äußerte er sich in dem protestantischen England. Die puritanische Parthei war dem Theater auf's feindlichste gesinnt. Daß Karl I. auf seinem Hoftheater selbst mitspielte, machte ihn nicht weniger verhaßt. Das Parlament hob 1642 alle Theater auf, verschärfte sechs Jahre später das Verbot dergestalt, daß jeder dagegen handelnde Comödiant mit dem Staupbesen, jeder Zuschauer mit fünf Schilling

Digitized by Google

Strafe bedroht wurde. Schon unter Karl I. hatte der Rechtsgelehrte Prynne 1633 in seinem Buche „Histrio-Mastix“ aus unzähligen Bibel- und andren Beweisstellen darzuthun gesucht, daß die öffentlichen Schauspiele sündlich, heidnisch, liederlich, gottlos und höchst verderblich seien, daß man sie in allen Zeitaltern als ein unerträgliches Unheil für die Kirchen, Republiken, Sitten und Seelen der Menschen betrachtet habe und daß der Beruf der Schauspielpoeten und Schauspieler, das Schreiben, Aufführen und Besuchen solcher Stücke gesetzwidrig, infam und des Christen unwürdig sei.

Als nach Cromwells Tode die Theater wieder eröffnet wurden, Karl II. in der lebhaften Theilnahme dafür seinem Vater nachahmte, als gar die erste englische Schauspielerin Miß Coleman auf der Bühne erschien, nannte Prynne dergleichen Frauenzimmer „Ungeheuer, welche nicht werth seien der menschlichen Gesellschaft anzugehören.“ Und so weit ließ er sich in zelotischem Eifer fortreißen, daß er den König um seine Theaterlust schmähte, dafür aber zum Verlust seiner academischen Würden, Verbrennung seiner Bücher durch Henkershand, zu einer Geldbuße von 500 Pfund, zum Pranger, Abschneiden beider Ohren und lebenslangem Gefängniß verurtheilt wurde.

Uebler ist es wohl nie einem Gegner des Theaters ergangen.

Deutschland blieb, wie in seiner Kunst, auch in den

Digitized by Google

Angriffen gegen dieselbe zurück. Die geistlichen Bürger- und Schuldramen standen unter Autorität der Geistlichen, auch Luther hatte sie gebilligt, das theatralische Dilettantenwesen hatte in aller Unschuld seinen Fortgang. Die fahrenden Banden von Gauklern, Possenreißern und Fechtern, verachtet und ausgestoßen seit uralten Zeiten, galten gar nicht für Vertreter der Schauspielkunst.

Jetzt erschienen die englischen Comödianten. Durch ihr Beispiel, durch die Vermittelung einzelner ihrer zerstreuten Glieder, schwangen nun auch die verachteten fahrenden Leute sich zu Comödianten auf, und brachten dadurch die Schauspielkunst und den Schauspielerstand herunter.

Der dreißigjährige Krieg hemmte auch diese nachtheilige, neben andern vortheilhaften Entwicklungen; die Studententruppen erhielten die Schauspielkunst noch in Achtung, so daß in dem ersten System der theologischen Moral, welches in der evangelischen Kirche auf die Grundsätze des erleuchteten Calixtus gestützt, 1662 erschien, Joh. Conr. Dürr das Theater nicht nur wohlwollend beurtheilte, sondern sogar den ersten richtigen Standpunkt für die Beurtheilung der Schauspielkunst angab.

Er vertheidigt das Theater seiner Zeit gegen die Aussprüche der Kirchenväter, weil es eben nicht mehr das römische sei. Er hält den Stand des Schauspielers für erlaubt, weil dazu natürliche Talente erfordert und zu

Digitized by Google

einem nützlichen und löblichen Zwecke verwendet werden, nämlich, zur Darstellung menschlicher Sitten, Handlungen, Schicksale; zum lebendigen Ausdrucke der Schönheit der Tugend und der Häßlichkeit des Lasters, folglich die dramatische Kunst nicht mehr Tadel verdiene, als die rhetorische und poetische, sondern ebenso unschuldig sei, als diese. Die Dramen findet er in Rücksicht ihres Inhaltes erlaubt und löblich, wenn nur ehrbare und anständige Gegenstände gewählt werden. Den guten Zweck des Schauspiels sucht er darin, daß es Gottes Weltregierung vor Augen stelle, Klugheit lehre, zur Tugend ermuntre, vom Bösen zurückschrecke. Dürr führt endlich noch an, daß die Schauspieler durch ihre Kunst sich mancherlei Kenntnisse erwerben, ihr Gedächtniß schärfen, ihre Sitten, ihre Sprache, ihren Ausdruck bilden, sich Gewandtheit des Körpers verschaffen und selbst an die Lehren der Sittlichkeit oft erinnert werden.

Hier war also nicht nur die Unschädlichkeit der dramatischen Kunst, sondern ihre positive Nützlichkeit behauptet; ein sehr wichtiger Fortschritt.

Weit entfernt indessen, daß diese Ansicht durchgedrungen wäre, griffen andre geistliche Schriftsteller, wie Brahmand, Grabow, Vakerodt, das Theater heftig an, ja das mächtige Gewicht des ehrwürdigen Spener neigte sich diesen Gegnern zu und in dem theologischen Streite über die Mitteldinge, — d. h. solche, die weder gut noch böse, sondern gleichgültig und erlaubt — wurde

Digitized by Google

das Theater zum gemeinsamen Ziel beider streitenden Partheien.

Bis zu den letzten zwanzig Jahren des siebzehnten Jahrhunderts waren die Angriffe auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Controverse geblieben und nicht geradezu gegen das Theater gerichtet gewesen; hatten auch die öffentliche Meinung noch nicht stark bewegt. Indessen aber war der Unfug, den das Theater selbst trieb, der unwürdige Zustand so vieler Truppen, die Gemeinheit und Sittenlosigkeit der meisten Comödianten längst Ursach einer wachsenden Verachtung geworden, die nun durch das Opernwesen und die Erscheinung der Frauen auf der Bühne dem Faße förmlich den Boden ausstieß und dem geistlichen Anathem Popularität verschaffte.

So lange die Schauspieler als Truppen von Männern und Knaben umherzogen, beurtheilte die bürgerliche Gesellschaft selbst ihre Excesse gelinde. Man sah ihnen manche Ungebühr nach — wie man den Männern so Vieles nachzusehen gewohnt ist — die herkömmliche Ordnung der Dinge war nicht verrückt.

Den Frauen aber verzieh man es nicht, daß sie aus dem Geleise der Sitte sprangen, und der Unwille darüber rechtfertigte nun jeden Angriff gegen den Stand. Schon die Erscheinung der Frauen auf der Bühne durchbrach die Schranke, welche der Weiblichkeit gestellt war; dadurch aber, daß der Schauspielerstand von nun an Frauen und Mädchen in seine abentheuernden Kreuz- und Quer-

Digitized by Google

züge verflocht, mit denen alle Forderungen der Sitte und Zucht, bei solchem Zusammenleben beider Geschlechter, in einem so aufregenden Berufe, in allen Lagen des umherschweifenden Lebens, schlechterdings unvereinbar schienen — dadurch stellte er sich selbst außerhalb der bürgerlichen Ordnung, weil er sich von ihrer Grundbedingung: der Achtung vor Zucht und Ehrbarkeit der Frauen, loszusagen schien.

Es darf nicht vergessen werden, daß von den Garantien, welche heut zu Tage das Theater für die Sittlichkeit der Frauen in seiner Stabilität, der Ordnung und dem Anstande seiner Verhältnisse bieten kann, damals wenig oder nichts existirte.

Der erste directe geistliche Angriff geschah in Hamburg; auffallend genug gerade in der Stadt, wo im Laufe des Jahrhunderts bis zu dieser Zeit mehrere Pastoren, wie Rist, Johann Koch, Michael Johannsen und Elmenhorst noch in voller mittelalterlichen Unbefangenheit für das Theater gedichtet hatten. Der Angriff war zunächst gegen die Oper gerichtet, die sich mit ihrer gefährlichen Anziehungskraft dort heimisch gemacht und das Publikum in einen wahren Rausch von Schaulust versetzt hatte.

Dagegen erhob sich nun der geachtete Anton Reiser, Pastor an der Jakobikirche, zuerst in strafenden Kanzelreden, gab aber dann seine Schrift „Theatromania oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen,

Digitized by Google

von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt" 1681 heraus.

Es traten dagegen mehrere Vertheidiger der Bühne auf, unter denen der Opernsänger Christoph Rauch, ein Baier und geistlicher Magister, durch seine Schrift „Theatrophania" sich auszeichnete, aber gegen Reisers Repliken nicht Stand halten konnte. Der Streit wühlte jahrelang fort und rief immer neue Kämpfer ins Gefecht. Gerhard Schott, der Unternehmer der Oper, gab seine „vier Bedenken von Opern" zur Vertheidigung seiner Sache heraus; Reiser starb über den Streit hin, Pastor Mayer führte seine Sache fort, Pastor Winkler trat für das Theater auf, vergeblich suchte 1688 Pastor Elmenhorst — der selbst Opern geschrieben hatte — in seiner Dramatologia antiquo-hodierna darzuthun, daß die neuere Oper etwas ganz anderes sei, als die heidnischen Schauspiele, gegen welche die Kirchenväter mit Recht geeifert hätten*); die Opernwirthschaft stand in der That nicht

*) Wie verdächtig aber dem Publikum das Theater war, erhellt aus dieser Vertheidigung. Pastor Elmenhorst versichert „auf dem Schauplatze sei nichts Abgöttliches, Leichtsinniges oder Unziemliches zu befinden. Gleichergestalt seien da keine Winkel zu leichtfertiger Betreibung erbauet; werden auch nicht unehrbare Entblößungen oder Buhlerschmuck, schändliche Narrespossen u. s. w. getrieben. Die Personen würden, wenn sie hinter den Vorhängen sich annoch aufhalten müssen, ehe die Präsentationes anheben, durch gewisse Gesetze zu dem was recht und ehrbar ist, angehalten:

Digitized by Google

ſo ganz außer allem Vergleich mit dem Theaterweſen der römiſchen Kaiſerzeit und ſo wollten ſich die Gegner nicht zufrieden geben, bis von den theologiſchen und juriſtiſchen Fakultäten von Roſtock und Wittenberg förmliche Entſcheidungen über die Zuläſſigkeit der Opernſpiele eingeholt worden waren.

Dieſen zufolge wurden dann 1693 die Opern, welche bibliſche Stoffe behandelten, als ungefährlich für die Seelen anerkannt, auch den Operiſten der Zugang zum Abendmahle zugeſtanden. Die aus dem franzöſiſchen überſetzten Opern dagegen „Alceſte“ und „Theſeus“ wurden „wegen der heidniſchen Götter und Buhlereien darin“, auch die Opern von Boſtel „Cara Muſtapha oder die grauſame Belagerung der kaiſerlichen Reſidenzſtadt Wien“ und „der erfreuliche Entſatz Wiens“ in puncto pii et

---

Uebriges Geſöffe werde auch nicht geſtattet u. ſ. w. Auch die Zuſchauerlogen, verſichert er, ſeien frei und offenbar, ſo daß niemand ſich ſo heimlich darin befinde, den man nicht und alle ſeine Geberden vom Theater aus ſehen könne. Die Unterſcheidungen der Logien ſeien auch nur von dünnen Bretern und außerdem gehe während der Spielzeit auf jedem Tabulat der Logien (Corridor) allewege eine Perſon umher, um durch die Durchſicht der Logien und beharrliche Gegenwart alles über Verhoffen vorfallende Böſe zu verhindern.“

Dieſe Vertheidigung ſieht freilich einer Anklage ſehr ähnlich und giebt uns wieder einen Beitrag zur Sittenſchilderung jener Zeit.

Digitized by Google

honesti, wegen Verletzung der Anständig- und Sittlichkeit" von der Bühne verwiesen.

Diese Entscheidung ist ungemein wichtig in der Entwicklungsgeschichte der theatralischen Zustände, weil sie vornehmlich biblische und heilige Gegenstände auf der Bühne dargestellt verlangt. Die Fakultäten betrachteten also die Schauspielkunst immer noch als ein untergeordnetes Organ der Kirche und verlangten nur, daß sie den Standpunkt des Mysteriums und der Schulcomödie inne halten solle*).

Indessen bei diesem Schriftenkampfe ließen die Geistlichen es nicht bewenden, auch ihrer kirchlichen Waffen bedienten sie sich gegen die wachsende Beliebtheit der Schauspielkunst.

Während der Schwebe dieses Streites geschah es, daß dem Magister Velthen in Hamburg das Abendmahl verweigert wurde.

Und dieser fromme Verdammungseifer blieb von nun an den Schauspielern auf den Fersen. Der offenbar kirchliche Sinn, welcher sich im Verlangen der Comödianten nach dem Abendmahle aussprach, bewog die „harten Priester" nicht zur Milde, im Gegentheile, sie benutzten ihn gerade zur Beängstigung der Gewissen. Der Curtisan von Velthens Gesellschaft erfuhr in Leipzig

*) Später ist diese Ansicht ganz in's Gegentheil umgeschlagen, man will der Bühne nur profane Gegenstände erlauben.

Digitized by Google

ebenfalls die Verweigerung des Sacramentes*). Der gleiche Anlaß verwickelte Velthens Wittwe in Schriftenstreit mit dem Paſtor Winkler in Magdeburg. Der Hamburger Cantor Fuhrmann in ſeinem Traktat „die an die Kirche Gottes erbaute Satanskapelle“ berichtet den Hergang folgendermaßen: „Da die Veltheimin in ein hitziges Fieber verfallen und aus Angſt ihres böſen Gewiſſens und Furcht des vor Augen ſchwebenden Todes, ſich wegen ihrer ſündlichen Profeſſion mit Gott verſöhnen wollte und das heilige Abendmahl verlangte, da wollte kein Prediger das Heiligthum dieſer Hündin geben, ehe und bevor ſie an Eides ſtatt angelobet, dieſe unheilige Lebensart künftighin gänzlich zu quittiren, dafern aus ihrem Siechbette ein Singbette werden ſollte. Welches letztere auch geſchehen, aber ſie ſchlecht Wort gehalten und bald wiederum revertiret.“ Die Angriffe, welche um deswillen der Paſtor Winkler gegen die Wittwe Velthen und ihren Stand richtete, abzuwehren, ließ ſie 1701 eine förmliche Vertheidigungsſchrift unter dem Titel „Curieuſe

*) So erzählt Eckhof nach einer alten Hamburger Tradition, er nennt als dieſen Schauſpieler Stranitzky oder Schernitzky. Sollte unter dieſem letzteren Namen nicht eigentlich Janezſchky gemeint ſein, den wir in Dresden als Velthens Genoſſen gekannt haben? Der Chronologie zufolge wäre umgekehrt dem Curtiſan in Hamburg und dem Principal in Leipzig das Sakrament verweigert worden, mir ſcheint aber Eckhofs Angabe, die er in Hamburg ſelbſt aus Theaterüberlieferungen geſchöpft, zuverläſſiger.

Digitized by Google

und wohl erörterte Frage, ob Comödien unter den Christen geduldet, und ohne Verletzung ihres Gewissens von denselben besucht werden können" verfassen und gedruckt vertheilen, welche späterhin noch manchem Prinzipale zum Schilde gegen die Pfeile des geistlichen Zorns diente. Die Mecklenburgischen Schauspieler besorgten 1711 einen Wiederabdruck derselben, und im Jahr 1722 sah der Prinzipal Hoffmann sich veranlaßt, diese Schrift abermals neu aufzulegen und unter seinem umgekehrten Namen Namfoh herauszugeben.

Auch in Berlin wurden die Hamburger Abendmahlsverweigerungen gleich in den neunziger Jahren wiederholt, Churfürst Friedrich IV. aber, ein großer Freund der Schauspielkunst, gab der Geistlichkeit einen Verweis und befahl: „den Freudenspielern" das Sacrament zu ertheilen.

Dem Einflusse des frommen Spener soll dieser Vorgang nicht geradehin zugeschrieben werden, indessen mag seine erklärte Verwerfung des Theaters doch darauf gewirkt haben.

Einer so bedeutenden Autorität ein auffallendes Gegengewicht zu bieten, das scheint die Absicht des nunmehrigen Königs Friedrich I. von Preußen gewesen zu sein, als er dem angegriffenen Schauspielerstande ein öffentliches Zeichen der Achtung gab und am 25. November 1703 mit seiner Gemahlin, dem Markgrafen Christian Ludwig, dem Grafen Wartenberg und der Gräfin Dohna, als Taufzeuge des Töchterleins des Co-

Digitized by Google

mödianten Mathias Uslenzki in der Nicolaikirche erſchien; gerade in der Kirche, an welcher Spener als Probſt angeſtellt war.

Nichts deſto weniger wurde doch wieder in Berlin, — aber nach Speners Tode — 1711 einem ehemaligen Schauſpieler, Namens Joſeph Scheller, die Beſtattung auf dem Kirchhofe verſagt, „aber ein hochweiſer Rath ſetzte es durch, daß derſelbe auf dem Nicolaikirchhofe, gleich hinter den Fleiſchſcharren ehrlich beerdigt worden.“

Den entſcheidendſten Antheil jedoch hatte Spener an dem Antrage des geſammten geiſtlichen Miniſteriums, welcher durch di Scio's Aufführung des Doctor Fauſt hervorgerufen wurde. Die Geiſtlichkeit verlangte von der Regierung, daß „wegen der Narretheydungen und repräſentirten reizenden Liebesgeſchichten, auch wegen des Mißbrauchs heiliger Namen bei Beſchwörungen, wodurch viel Aergerniß, herzliche Betrübniß und Seufzen erregt worden,“ das Theater gänzlich abgeſchafft werden möge. Die Regierung lehnte den Antrag ab, verſprach aber über Moral und Ehrbarkeit der Schauſpiele zu wachen. Ein Verſprechen, das bei dem Zuſtande dieſer Wandertruppen und bei der Improviſation der Stücke, leichter zu geben, als zu halten, wohl auch nur obenhin gemeint war.

Denn, trotz des Noth- und Feuerrufes der Geiſtlichen, betrachteten ſchon in dieſer Epoche die Behörden den Ein-

Digitized by Google

fluß des Theaters mit der leichtfertigsten Sorglosigkeit. So dankenswerth es war, daß Fürsten, Regierungen und Magistrate sich der verfolgten Schauspielkunst annahmen, so wenig zu loben ist es, daß auf der andern Seite so gut als nichts geschah, um den Zustand der Truppen zu verbessern, das Aergerniß, das sie gaben, hinwegzuräumen und der Schauspielkunst einen wirklich wohlthätigen Einfluß auf die öffentliche Bildung abzufordern.

Mochte man auch das Theater für nichts als einen Vergnügungsort ansehen, so mußte doch für dessen Unschädlichkeit Sorge getragen werden. Man hatte es in der Hand, die Entstehung der Truppen von unberufenen Leuten zu verhindern, oder doch ihren Unfug sich fern zu halten, nichts desto weniger konnte alles verlaufene Gesindel, das unter dem Titel von Comödianten zusammentrat, darauf rechnen, aller Orten die leichtsinnige Concession zu erhalten: Geschmacklosigkeit, Unsinn und Unsittlichkeit nach Gefallen verbreiten zu dürfen.

Dies war die Ursache, daß selbst die besseren Gesellschaften ihrem Stande und ihrer Kunst keine dauernde Anerkennung erwerben konnten, weil ihnen überall elende Banden auf dem Fuße folgten, die Alles wieder über den Haufen stürzten, was sie hergestellt hatten. So war es natürlich, daß die deutsche Schauspielkunst bei allen Gebildeten in totale Geringschätzung gerieth und das Interesse der höheren Stände sich den besser geordneten ausländischen Truppen zuwandte.

Denkt man sich nun den bettelhafte Aufzug der

Digitized by Google

Mehrzahl dieser Truppen, das geldschneiderische Marktschreierwesen der Prinzipale, das hungrige Possenreißen, Prügeln, Balgen und Lungenausschreien der Schauspieler, die Frechheit der meisten Comödiantinnen, die für eben so viel Buhldirnen gehalten wurden, die lüderlichen Haushaltungen mit dem kläglichen Kindergeschleppe und daß all dies Preisgeben nur eines elenden Erwerbes willen geschah; daß dies Hanthieren mit den abgestandenen und verdorbenen Ueberresten der mittelalterlichen Kunst nicht einmal mehr den Anschein des künstlerischen Treibens für sich hatte — so muß man es erklärlich finden, daß die bürgerliche Gesellschaft die Schauspieler entschieden von sich aussonderte. Sie galten wieder wie die alten Joculatores für ehrlos, man mied ihren Umgang, man schämte sich, mit ihnen verwandt zu sein. In Nürnberg — der Geburtsstätte des Volksdrama's — durften auf des Magistrats Verordnung die Comödianten in keinem Bürgerhause, sondern nur in Gasthäusern aufgenommen werden; man wollte die Familien vor Befleckung bewahren.

Diese Aussonderung aber mußte wiederum zu einer Ursache mehr werden, die Comödianten gänzlich zu depraviren. Wer keine Hoffnung hat Achtung zu finden, giebt es auf, darum zu ringen und verliert zuletzt die Achtung vor sich selbst. So konnte es denn nicht fehlen, daß der Schauspielerstand jener Epoche von Leuten wimmelte, die in der That der bürgerlichen Achtung gänzlich unwerth waren.

Welch ein unbezwinglicher Kunsttrieb gehörte dazu,

Digitized by Google

um einzelnen Talenten von ernstem und redlichem Willen, wie z. B. Kohlhard, das Märtyrerthum dieses Standes erträglich zu machen!

Auch eine Kunst gewinnt in ihrer Geschichte Persönlichkeit und fordert ein menschliches Mitgefühl heraus; um wie viel mehr muß dies bei der Geschichte der Menschendarstellungskunst der Fall sein, die ja ihrer Natur nach das Schicksal ihres ganzen Volkes abspiegelt. Denn sie kann doch nur aus den menschlichen Zuständen erwachsen, die sie um sich sieht und in ihren Vertretern mitempfindet, so wird also die Geschichte der Schauspielkunst der Mikrokosmus der Nationalentwicklung sein und um deswillen schon eine wärmere Theilnahme erregen.

Kann man nun wohl ohne inniges Bedauern die kindliche Unschuldszeit dieser Kunst bis zu Hans Sachs, in ihrer tiefsinnig frommen Einfalt und neckischen Naivetät so unbenutzt vergangen, die überkräftige Jünglingszeit bis in Velthens Periode so verderblich verbraust sehen und nun die gänzliche Verarmung nach einer so vielversprechenden Jugend überschauen, ohne ein allgemein deutsches Geschick darin zu erkennen?

Die Schauspielkunst war eben zu nichts gekommen, es war nichts aus ihr geworden. Sie hatte die Kräfte zu Allem erprobt, die Anfänge von Allem unternommen und hatte gar nichts vollendet. Der gestaltende Dichtergeist, von dem sie Stoff und Inhalt zu fordern hatte, der die volksthümlichen Elemente zur harmonischen Schönheit ausbilden sollte, war ihr ausgeblieben. So überließ

Digitized by Google

ſie ſich ihren haltloſen, wilden Phantaſien, wurde abgeſchmackt und gemein und ging an der Improviſation zu Grunde, die ihre früheſten Lebensregungen genährt hatte*). — Anſtatt reif zu werden war ſie verfault.

Aber Eines gereicht der deutſchen Schauſpielkunſt, ſelbſt in ihrem Verderben, zum Ruhme; eine mißverſtandene Tugend war zum Theil daran Schuld. Eine Tugend, welche man deutſchen Beſtrebungen ſelten nachzurühmen hat, die alſo um ſo mehr anerkannt zu werden verdient.

Die Schauſpielkunſt war durch ihre nationale Treue, durch ihr hartnäckiges Beharren auf ihre volksthümlichen Elemente in's Elend gerathen.

Denn bis daher hatte ſie nicht mehr des Fremden aufgenommen, als ſie zur Vervollſtändigung ihrer Eigenheit bedurfte. Nur von engliſchen und holländiſchen, alſo von ſtammverwandten Muſtern hatte ſie ſich leiten laſſen, dagegen von Spaniern, Italienern und Franzoſen nur Stoffe und unweſentliche Formen herübergenommen, ſich aber der fremdländiſchen, neuen Regel ſchlechterdings nicht unterworfen; im Gegentheile die fremden Stoffe nach ihrer mittelalterlich deutſchen Weiſe ſchonungslos verarbeitet. Moliere fand die Anfänge ſeines

*) Welch ein merkwürdiger Unterſchied der Culturzuſtände erklärt ſich hieran! Bei uns ſtürzte die Improviſation das alte Drama, in Indien erhält ſie deſſen heiligſte Gattung. ſ. S. 5.

Digitized by Google

Einflusses nur, weil seine Stücke als eine bloße Fortbildung der aus dem Fastnachtspiele erwachsenen Stegreifposse angesehen wurden. Die Italienisirung der Burleske war nur den Namen und Kleidern nach geschehen.

So hatte also bis hieher die deutsche Schauspielkunst ihre volksthümliche Selbständigkeit nicht verletzt und in solcher Treue die gelehrte Dichtkunst tief beschämt, die das nationale dramatische Gebiet ohne einen Federstreich schmachvoll geräumt und sich nicht nur den Nachahmungen des Alterthums, sondern auch denen französischer und italienischer Muster ganz und gar gefangen gegeben hatte; die Allem abtrünnig geworden war, was das Volksdrama bisher geleistet und darum mit der volksmäßigen Bühne völlig zerfallen war.

Es soll hiermit nicht versucht werden, den kläglichen Verfall der Schauspielkunst zu rechtfertigen oder gar zu verherrlichen. Nur ein Bedauern will ich ihr erwerben; nur zeigen will ich, daß ihre Erniedrigung nicht bloß verdammlichen Ursachen beizumessen ist.

Ohne Zweifel hatte das französische Theater, 150 Jahre früher, in gleichem Falle viel klüger und praktischer gehandelt als das deutsche.

Sobald es witterte, sein mittelalterliches Drama werde abgestanden und keine nationale Dichterkraft sei da, ihm aufzuhelfen, hatte es, kurz entschlossen, sich der italienischen Reaction in die Arme geworfen und mit gewandter Biegsamkeit schon nach einem halben Jahrhundert ein neues nationales Drama gebildet. Der-

Digitized by Google

ſelbe Ausweg war der deutſchen Kunſt ſchon längſt eröffnet; ſie hatte ihn verſchmäht. Sie durfte nur geſcheidt genug ſein, ſich ſchon in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts in die franzöſiſche Schule zu geben, wie ſie es 60 bis 70 Jahre ſpäter doch mußte, und ſie wäre nicht ſo tief herabgekommen.

Hatte doch England ſelbſt die Geſchmacksherrſchaft Frankreichs anerkannt und ſeinen Shakespeare als barbariſch verſtoßen! *)

Die deutſche Schauſpielkunſt hatte keinen ſolchen großen Dichter, auf den ſie mit Stolz und Sicherheit ſich ſtützen konnte, und dennoch wollte ſie ihr mittelalterlich volksthümliches Drama nicht aufgeben, den mütterlichen Boden nicht laſſen und klammerte ſich krampfhaft daran feſt.

Es war ein garſtiges, ſchmutziges Weib geworden, dieſe Mutter, aber es war ihre Mutter.

Daß alle Schauſpieler ein klares Bewußtſein davon ſollten gehabt haben, fällt mir nicht ein zu behaupten, Männer wie Velthen hatten es gewiß, aber auch in dem Geſindel, das in den erſten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts die Comödiantenbanden bildete, lebte offenbar ein nationaler Inſtinkt, der ſie an ihre Staatsactionen und Poſſen, der ſie an den Volksgeſchmack feſſelte. Der alte volksthümliche Geiſt der Schauſpielkunſt war unter ihnen nicht erſtorben, ſie wollten lieber platt und gemein

*) Erſt der Schauſpieler Garrik brachte ihn, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wieder zu Ehren.

Digitized by Google

als unpopulär, lieber unsinnig und übertrieben, als kalt und gelehrt sein.

Blicken wir zurück auf den ganzen schwerfälligen Entwicklungsgang der deutschen Dramatik!

Wie langsam und unbeholfen consolidirt sich das dramatische Leben im Gedichte! Erst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts erwacht das Bewußtsein davon.

Um das Jahr 1600 erst wird die Schauspielkunst dem Dilettantismus entnommen und einem eignen Stande übergeben, und volle 150 Jahre lang sehen wir nun alle theatralischen Möglichkeiten einer rohen, phantastischen Erfindungskraft sich in wildem Gährungsprocesse verzehren, ohne zum Resultat eines Nationaldrama's zu gelangen, ohne die Schauspielkunst vorwärts zu bringen, die „wie von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt" sich am Ende todmüde und abgehetzt auf der Stelle wiederfand, wo sie mit frischer Jugendkraft ausgelaufen war.

Dieses unbehülfliche Beharren bei dem einmal Ergriffenen, diese Langsamkeit des Entschlusses zur Reform, diese zähe Kraft in dem getreuen Aushalten bei dem Angeerbten charakterisirt die mittelalterliche Schauspielkunst bis in ihre letzten Ueberbleibsel.

Schon war die Bildung aller tonangebenden Stände in Deutschland französisch geworden, — die Schauspielkunst hielt bei dem Kern des Volkes in bärenhafter Deutschheit aus. Längst hatte die dramatische Poesie ihren Vor-

Digitized by Google

theil wahrgenommen, war fremdländisch geworden und courfähig, diente der Oper und Versailler Regeln — die Schauspielkunst, verlassen und verstoßen, nagte am Hungertuche der Improvisation fort und fort, hielt aus in Schmach und Elend, als müsse doch noch einmal der Dichtermessias kommen, der sie wieder zur Herrscherin im Lande ihrer Väter machen würde. — Leider kam er nicht.

Die nutzlos unkluge Treue isolirte sie immer mehr von der nun einmal allgemein eingeschlagenen Culturbewegung, sie wurde immer abgeschmackter und unsinniger, ihre Beharrlichkeit artete in brutale Verstocktheit aus und förderte nur ihren Verfall. Die Schauspielkunst war zur bloßen Pöbelbelustigung, zum Hohn der guten Gesellschaft herabgekommen. Sie war nichts als der Hans Wurst der Nation, ein Verdauungsmittel, eine Medicin für kranke Magen geworden.

Im Bettelsacke ihre Herrlichkeiten von Ort zu Ort schleppend, mit den Genossen um den zugeworfenen Bissen ringend, wie der Aussatz der Gesellschaft gemieden, in Aberwitz und Schmach versunken, verzweifelnd endlich an der eignen Kraft und an irgend einer andern Rettung, — als so ihr klägliches Geschick vollendet war, da erst reichte sie die Hände den französischen Fesseln hin, an denen sie denn auch glücklich aus dem Schlamm gezogen wurde.

Digitized by Google

Anhang.

Digitized by Google

Die geiſtlichen Bauernſpiele in unſern Tagen.*)

Muß es nicht wie ein Wunder erſcheinen, daß nach allen Civiliſationsſtürmen, welche ſeit mehr als drei Jahrhunderten über unſer Vaterland hingeweht ſind, die geiſtlichen Spiele des Mittelalters unter den Bauern in Tyrol und Oberbayern ſich bis in die neueſte Zeit erhalten haben?

Die ſorgſame Pflege, welche die Jeſuiten auf ſie gewendet, hat gewiß viel dazu beigetragen, aber auch nach der Aufhebung dieſes Ordens blühten dieſe theatraliſchen Erbauungen ſtill und ſelbſtändig in den Thälern fort, eine unbefangene Aeußerung des natürlichen Kunſttriebes.

Der Bericht eines Reiſenden vom Jahre 1790**) zeigt uns die Bauernſpiele in unverändert alter Weiſe.

---

*) Anhang zu Seite 137.

**) Krünitz Encyklopädie 41 B.

Digitized by Google

„Es war am 25. Juli dieses Jahres, daß die ehrsame Gemeinde von Ambras auf einem gedruckten Foliobogen ein großes Trauerspiel unter dem Titel: Der junge Held und Märtyrer St. Pangraz ankündigte, welches um 1 1/2 Uhr Nachmittags anfangen und um 6 Uhr endigen sollte. Ungeachtet es die zehnte Vorstellung war, so traten doch viele Insbrucker an diesem schwülen Sommertage um 1 Uhr die Wallfahrt nach Ambras an. Das Amphitheater war ein Rasenplatz am Wirthshause, den im Hintergrunde ein angebauter Saal begrenzte. Die drei Eingänge wurden durch Bauern mit Hellebarden bewacht. Den Schatten auf den Plätzen bezahlte man mit sechs Kreuzern. Das Theater war ziemlich dauerhaft von Holz erbaut, sehr erhaben und lang; zugleich kamen dem Maschinenmeister noch zwei Seitencourtinen zu statten, die neben dem zierlichen Hauptvorhange wechselweise aufgezogen wurden. Ueber demselben gingen aus dem geweihten Munde eines hölzernen Engels „das Leben und der Tod des seligen Pangraz" im vergoldetem Rauche hervor. — Nach griechischer Sitte wurde ein Prolog mit Gesang gegeben, in welchem der gute Hirte, unter beständigen Schwenkungen des Hirtenstabes, die Gottlosigkeit unsrer Zeiten in Knittelversen schilderte. — In dem Stücke erschienen nicht nur Engel und Teufel, sondern auch der Pabst, der, wenn er nichts zu thun hatte, in pontificalibus ins Parterre kam und ohne Erinnerung sehr genau wußte, wann die

Digitized by Google

Reihe wieder an ihm sei. — Für den nächsten Sonntag wurde eine weltliche Untercomödie angekündigt, betitelt: „Der Teufel en quarré*) oder der Schuster mit Musik." Von einem benachbarten Dorfe wurden dem Reisenden noch weit gelungenere Aufführungen gerühmt, die h. Magdalena und St. Sebastian sollten dort die besten Stücke sein und ihr Vorzug darin bestehen, daß mehrere Teufel darin vorkämen.

Der Reisende, so wenig geneigt er selbst auch war, die Naivetät dieser Spiele zu würdigen, versichert doch, daß die Zuschauer mit feierlichem Ernste und unverwandten Blicken vor der Bühne gesessen hätten; der Sinn und die Stimmung des Volkes waren also noch die alten geblieben.

Und diese sonntäglichen Bauernspiele dauern noch heutigen Tages in Tyrol und Oberbayern fort.**) Ja was noch merkwürdiger ist, tagelange Passionsaufführungen bestehen noch in zwei Dörfern Oberbayerns: in Mittenwald und Oberammergau.

So ragen auch von dem Drama unsers verschütteten Mittelalters diese vereinzelten Erscheinungen in die moderne Welt hinein und mahnen: den verlorenen Schätzen nachzugraben.

---

*) Ein versprengter Ueberrest des diable en quatre aus den französischen Mysterien.

**) Lewald in seinem „Tyrol" giebt sogar von solchen Spielen Nachricht, die nur von Weibern aufgeführt wurden.

Digitized by Google

Obſchon dieſe Paſſionsaufführungen mannichfach moderniſirt ſind, ſo enthalten ſie doch noch ſo viel mittelalterliches Leben in Geiſt und Form, daß ſie uns als lebendige Zeugniſſe höchſt willkommen ſein müſſen, um die Vorſtellung von den alten geiſtlichen Spielen zu vervollſtändigen.

Die größte dieſer Aufführungen findet in Oberammergau ſtatt und fordert daher am meiſten zur Betrachtung auf.

Zur Zeit als Bayern am ſchwerſten vom dreißigjährigen Kriege heimgeſucht war, im Jahre 1634 zog auch die Peſt noch durch das Land. In ihrer Noth gelobte die Gemeinde von Oberammergau: wenn Gott dieſe Plage von ihr nehmen werde, ſo wolle ſie das Leiden Chriſti in einer, in gewiſſen Zeiträumen wiederkehrenden Darſtellung auf ſich nehmen. Die Peſt wich, das Votum wurde erfüllt und die Paſſion regelmäßig bis in den Anfang unſers Jahrhunderts fortgeſpielt. Da fing man an den rohen Bauernausdruck der alten Knittelverſe, ſo wie manche von den Jeſuiten gehegte Abſurditäten, anſtößig zu finden, man glaubte die Kirche und Sitte des Landes durch dieſe Spiele compromittirt und, geſchwind bei der Hand, wie man damals war, alles Mittelalterliche zu zerſtören, verbot man dieſe Paſſionsaufführungen.

König Ludwig ſtellte ſie wieder her. Der Text wurde geſäubert, bei der Gelegenheit freilich der altdeutſche Vers

Digitized by Google

in Prosa verwandelt, eine neue, weinerlich zopfige Musik dazu componirt, Costüm und Decoration von München her besorgt.

Gewiß wäre bei dieser Renovation die Eigenthümlichkeit der Aufführung besser erhalten worden, wenn man sie dem Künstlervölkchen von Ammergau*) ganz anvertraut hätte.

In dieser neuen Gestalt hat, in zehnjähriger Wiederkehr, das Spiel im Jahr 1830 und 1840 stattgefunden. Es dauert von Morgens 8 Uhr bis Nachmittags 4 Uhr, mit einer Pause von 12 bis 1, für die Mittagsmahlzeit, und wird vom Juni bis September alle 14 Tage wiederholt. Von dem mäßigen Eintrittsgelde werden die Kosten der Aufführung bestritten, den Mitspielenden sehr geringe Vergütungen für die, durch die lange dauernden Vorübungen, verursachte Versäumniß gezahlt und der Rest zur Tilgung alter Kriegsschulden des Ortes benutzt.

Das Theater ist unter freiem Himmel aufgeschlagen, die Zuschauersitze erheben sich amphitheatralisch, die große Alpenlandschaft bildet nach allen Seiten einen imposanten Hintergrund und nimmt zuweilen mit seinen großartigen Naturerscheinungen Theil an der Aufführung. Schon einigemale hat bei der Auferstehung Christi ein wirkliches Gewitter mit seinem majestätischen Donner-

*) Diese Gemeinde ist es, welche die trefflichsten Holzschnitzereien verfertigt.

Digitized by Google

rollen im Wiederhall der Berge, das Amt des Maschinisten übernommen.

Die Bühnenconstruction vergegenwärtigt uns ganz mittelalterliche Einrichtungen. Der dreitheiligen Mysterienbühne bedarf es hier nicht, da nur das Erdenleben Christi dargestellt wird, aber wir sehen die Mannichfaltigkeit des Lokals repräsentirt, wie die raschen Sprünge von Ort und Zeit es fordern.

Zwei architektonische Coulissen beschränken das Proscenium, auf welchem der Chor, in phantastischem Costüm, die Einleitung und Zwischenbetrachtungen singt, und rechts und links wieder hinter diesen Coulissen verschwindet. Die geschlossenen Seitenwände der tieferen Bühne zeigen in den Winkeln, gegen den Hintergrund zu, an jeder Seite offne Straßen in die Ferne. Die Häuser des Hohenpriesters und des Pilatus, mit Altanen geziert, bilden die Ecken dieser Straßen und begrenzen zugleich die große Mittelöffnung des Hintergrundes, welche durch einen Vorhang geschlossen ist, um dahinter die Decoration wechseln und die lebenden Bilder für die Zwischenspiele aufstellen zu können.

Nach dem einleitenden Chore beginnt die Handlung durch Aufziehen des Vorhanges im Hintergrunde, aus welchem nun der Einzug in Jerusalem sich hervorbewegt. Der Aufzug ist bunt, das Costüm phantastisch theatralisch, aber Jesus und die Apostel, zu denen auch die Repräsentanten mit richtigem Geschmack gewählt werden,

Digitized by Google

zeigen ein durchaus würdiges Aussehn. Die Leidensgeschichte spielt sich in den uns bekannten Abtheilungen fort, nach jeder derselben verlassen die Spieler die Bühne, der Mittelvorhang schließt sich, der Chor erscheint auf dem Proscenium und leitet singend die Aufmerksamkeit auf eine analoge Begebenheit des alten Testamentes, welche nun im Mittelgrunde als lebendes Bild erscheint. So wird auf den Abfall des Judas: der Sündenfall der ersten Menschen dargestellt, auf die Scene des Verraths am Oelberge: wie Joab den Amasa unter dem Schein der Freundschaft ersticht, auf die Kreuzigung: wie Isaak das Holz zu seiner Opferung trägt u. s. w.

Die Bauernspiele haben also die Zwischenvorstellung mehr im biblischen Sinne bewahrt, als die Jesuitencomödien es gethan.

Sobald der Vorhang die Zwischenbilder verhüllt, leitet der Chor wieder zur Passionsgeschichte, die nun mit wiedereröffnetem Vorhange fortgeführt wird.

Bei der Mißhandlung Christi vor dem Hohenpriester wird dem Darsteller des „Herrgottes" von den derben Bauernfäusten viel zugemuthet, die Geißelung jedoch ist schonend hinter die Scene verlegt, auch die Kreuzigung erscheint beim Beginn einer Abtheilung, da der Vorhang sich öffnet, als schon beendet. Dagegen wird es sorgsam ausgeführt, daß auf des Longinus Lanzenstich, aus einer im Hüftentuche des Heilandes verborgnen Blase, Blut ausströmt. Auch die Kreuzabnahme geschieht vor dem

Digitized by Google

Publikum und die langſame Behutſamkeit, welche die Schonung für die, in der dauernden Stellung abgeſtorbenen Glieder des Schauſpielers erfordert, giebt der Darſtellung den Ausdruck heiliger Scheu und Verehrung.

Das Spiel ſchließt mit einem Tableau, in welchem der Auferſtandene in der Glorie erſcheint, das jüdiſche Volk und die Prieſter zu Boden geſtreckt liegen, die Gläubigen aber an Chriſti Verherrlichung Theil haben.

Wenn ſchon alles Aeußerliche dieſer Aufführung uns die mittelalterlichen Bühnenzuſtände lebendig vergegenwärtigt, ſo geſchieht dies noch mehr durch den Geiſt, welcher dieſe Darſtellungen trägt.

In allen Betheiligten iſt der Glaube lebendig, daß es ein frommes Werk iſt, was ſie vollbringen. Die ganze Gemeinde iſt thätig dabei, Greiſe von höchſtem und Kinder von zarteſtem Alter ſieht man beim Einzuge in Jeruſalem dem Heilande „Hoſianna“ rufen. Die Frauen ſtehen nicht zurück, ſpielen auch die weiblichen Rollen der Marien u. ſ. w. Der Darſteller des „Herrgottes“ nimmt die mit der Rolle verbundene körperliche Pein willig auf ſich; die Theilnahme am Leiden Chriſti gilt als eine Heiligung.

Auf die mimiſche Darſtellung iſt die moderne Ausbildung der Schauſpielkunſt nicht ohne Einfluß geblieben und hat einzelne Talente zu überraſchender Lebendigkeit des Ausdruckes angeregt, im Ganzen trägt die Darſtellung den rohen und kunſtloſen Charakter, der an die

Digitized by Google

Urſprungszeit der geiſtlichen Spiele erinnert, aber auch an die andachtsvolle Spannung derſelben. Der unverdroſſenſte Fleiß in den Vorübungen giebt der Ausführung unfehlbare Genauigkeit, der brennendſte Eifer für das Gelingen des Ganzen ſpornt ſichtlich jeden Einzelnen des weit über hundert Köpfe ſtarken Perſonales, und was auch dieſen Bauernſpielen an Veredlung des Ausdruckes, an künſtleriſcher Gewandtheit abgehen mag, an innerer, natürlicher Würde, an Ernſt und Begeiſterung werden ſie nur in den glücklichſten Fällen von den Productionen unſrer Berufsſchauſpieler übertroffen.

Digitized by Google

Romio vnd Julieta. *)

Daß die volksthümliche Bühne schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich der Shakespeareschen Gedichte zu zeitgemäßer Bearbeitung bemächtigt hatte, ist in der Theatergeschichte bereits durch den Auszug jener alten Bearbeitung des Hamlet bekannt, welchen der Gothaische Theatercalender vom Jahr 1779 mittheilt.

Hier ist ein Seitenstück dazu, aber eines aus noch früherer Zeit. Dem Manuscripte, aus welchem ich mittheile, fehlt Titel und Personenverzeichniß, vielleicht auch ein symbolisch-allegorisches Vorspiel, wie die Hauptactionen es zu haben pflegten und wie auch jener Hamlet zeigt; es fängt gleich mit dem ersten Akte an, ist aber übrigens durchaus vollständig.

---

*) Zu Seite 301.

Digitized by Google

Daß die Bearbeitung in Süddeutschland geschehen, beweist die Mundart; daß verschiedne Hände dabei thätig gewesen, sie also ebenfalls als ein Werk der Schauspieler zu betrachten ist, beweist die auffallende Ungleichheit der Dialogisirung.

Eine Jahreszahl führt das Manuscript nicht, aber Styl und Orthographie sind dieselben der gedruckten englischen Tragödien und Comödien vom Jahre 1625 und 30, der Gebrauch des Alexandriners bezeugt, daß die Bearbeitung nicht vor Einführung dieser Versart durch die schlesischen Dichter entstanden ist, während die Art wie sie gebraucht ist, uns wiederum schließen läßt, daß sie noch neu und ungewohnt war. Alle dem zufolge läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß dies wunderliche Machwerk in den mittleren Decennien des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sei. Mit welchen Augen man aber vor zweihundert Jahren ein Meisterwerk des größten Dramatikers angesehen, welche Verarbeitung man damals für angemessen gehalten, um auf den deutschen Bühnen einen populären Eindruck damit hervorzubringen, das werden die folgenden Mittheilungen darthun.

Gleich von vorn herein verwirft die Bearbeitung die charakteristischen Streitscenen, womit Shakespeare uns so lebendig mitten in die Zustände versetzt und giebt statt dessen eine vornehm, feierlich, staatsmäßige Introduction im Geschmack der Zeit.

Digitized by Google

Actus Imus

Scena 1ma

Fürſt mit Capolets und Mundige*) Hoffſtadt.

Fürſt. Die Sonne ſchawet an den blaw Saphirglantzenden Himmel den Erdtkreiß nur darumb, damit alles wachſe, blüe vnd zeitig werde vnd dem Menſchen zu Nutzen dine, wo aber die fünſtere Hagelswolkchen mit einen Froſt-reuf ſolche berühret, ſo iſt die Gefahr vnd der Schaden verhanden. Capolet vnd Mundige, weillen in vnſere Regierung nichts Irrſamber vnd Vnleidiger erſcheint, alß Eurer beyder Heuſer Vneinigkeit, ſaget vnß in was nutzen beſtehet Euer Zorn, Haß vnd Feindtſchafft, alß daß Eyer Geſchlecht gemündert vnd nach der Zeit mit bluetigen Kempfen außgerodt vnd zergehen muß, vnd ihr habt nicht beſſeres zu hoffen, alß daß Euch beyden nichts mehr übrig nach Euren todt, alß der Nahmb, und die nachfolgende weldt ſagen wie ſie ſein geweſen.

Capolet. Gnd. Fürſt vnd Herr, nach dero Belieben zu reden geſtehe ich, daß vnſer beyde Heuſer von geſchlecht zu geſchlecht in ſolche Erbfeindtſchafft gerathen, daß es ſcheinet, alß ob der Himmel darob ein wohlgefallen vnd mit ſeinen influenzen das kindt im Muetterleib mit der Geburtſtundt ſchon feindt-

*) Montague.

Digitized by Google

lich bekleitet. Der Himmel ist mein Zeug, das meine grave Haar davon keinen gefallen, sondern vielmehr beseufftze den Schadenfohl vntergang vnsers so alten Stammen-Hauß.

Fürst. Was sagt ihr, Graf Mundige, wie gefalt Euch diſe Meinung?

Mundige. Gnd. Fürst vnd Herr, diſe Meinung des Capoleth ist nicht verwerflich, aber die offt beſchehene affront vnd Überfallung der Meinigen, so ſie von den Capoleten erliden, ist weldt-kündig, vnd vnserer Vorfahrer bluet-vergieſſung gantze Croniken voll ſein, ist also meinem bedunkhen nach nicht Nothſamb das mein Feindt zue-ſehe, daß mir daß Waſſer in das maul rinnt.

Fürst. Graf Mundige, der Tugentwürdige titul beſtehet nicht in hützigen Cüffer des Zorns, ſondern mit Nachlaſſung des Empfangenen Schaden. Der ist Ruhmbwürdig zu nennen, so ſeinen feindt verzeihen vnd mit freundtſchafft obſigen kan.

Mundige. Die Natur lehret aber viel ein anders gnd. Fürst vnd Herr.

Fürst. Vnd was dan?

Mundige. Nicht zuelaſſen, das man von Feindt überwunden vnd bezwungen werde.

Fürst. Es ist wahr, was den Krieg vnd Landtsverwüſtung betrüfft.

Capolet. Wan es so wöhre, wolte ich vmb würdiger glikh meine grave Haar mit Sigesbletter vmbwinden,

Digitized by Google

oder einen Ehrlichen todt hoffen, aber dieser Hauß- vnd Nahmben-Krieg legt mich selber eher in das grab, alß Hoffnung habe einen Friden zu erleben.

Fürſt. Der Himmel kan keinen gefallen an einer unheimbiſchen Vnruhe oder Staatsverderben haben, noch weniger an dem, das zwey ſo vornehme Stammenheüſſer fallen vnd ſelbſt ſich zu grundte richten ſollen.

Capolet. Wie vor geſagt, gnd. Fürſt vnd Herr, ich liebe die Einigkeit, den Friden, vnd haſſe das vnrechte bluet-vergieſſen.

Mundige. Wer gezwungen das gewöhr zu brauchen, der vergieſt nicht vnrechtes bluet.

Capolet. Der fridlich leben will, braucht kein gewöhr zu wetzen.

Mundige. Der leichtlich glaubet, wird leicht betrogen.

Capolet. Der nicht die Ehre acht, kan leicht ein betrüger ſein.

Mundige. Der die meinigen beleidiget, greifft mich vnd meine Ehre an.

Capolet. Der mein Herkommen beſchimpfet ohne Vrſach, iſt nicht zu achten.

Mundige. Wan aber die Feindtſchafft ſein vrſach hat?

Capolet. Wer Feindtſchafft haben will, der darf kein vrſach ſuchen.

Mundige. Die Beleidigung hat kein geduld.

Capolet. Der beleidiget iſt ſtraffwürdig.

Digitized by Google

Mundige. So ſtraff man den, ſo der Beleidigung anfenger iſt.

Capolet. O Mundige! Mundige! ich wintſche, daß kein beleidiger nie geweſen wehre!

Mundige. Wan wintſchen gültig wehre, ſo hette ich auch mehr von meiner Freundtſchafft vnd Familia bey leben."

Nach dieſen Streitreden, die unverkennbar auf antike Muſter deuten, gelingt es dem Fürſten endlich eine Verſöhnung zu Stande zu bringen, worauf er ſpricht: „Dies iſt ein werkh, daran wir einen gefallen tragen vnd wintſchen

Euren beyden Stammen
Die weiſſe Fridens-blüet
Die ware Neſtors Jahr
Mit 1000 glikes Nahmen!

Mundige. Der Himmel hat bisher gantz zornig außgeſehen
Nun aber mueß der Krieg vnd Haß zu Ende gehen.
Capolet. Es hat der Krieges-Newd vnß beyde hart gekrenkt
Jetzt vnſer will an Frid vnd Süße Ruhe gedenkt.
Mundige. Die Ruhe nimbt mich ein, die Rache liegt jetzt vnten,
Nun iſt das Vngemach vnd aller Zankh verſchwunden.
Capolet. Nun bin ich ſorgenfrey vnd ſag von hertzen recht
Ich werd mich allzeit nennen ſein Diener vnd ſein Knecht.
Mundige. Den ich ertödten wollt, nennt mich jetzt ſeinen Freindt,
Nunmehr hats keine noth, ich weiß von keinen Feindt.

Digitized by Google

Fürſt. Wehe in dem Hertzen dem, der da hegt Kriegesglueth,
Vnd leſcht die tugend auß, acht weder Freindt noch blueth.
Es will daß Ilion durch ſolche Kriegesfewer
Daß Troja mueß vergehn in diſem vngehewer.
Das Laſter weiche weith auß Euren tugendt-Sünn
Die Freindtſchafft gebe Euch die Palmen zu gewünn!"
(alle ab.)

Die wenigen Züge, mit denen Shakespeare den Charakter der Julia leichthin einführt, haben dem Bearbeiter ebenfalls nicht genügt, er giebt ihrer Charakteriſtik eine breitere Baſis durch folgende Scene:

„Scena 2da

Julieta und Antoneta in Garthen.

Julieta. O große Beluſtigung diſer Frühlingszeit, wo man ſich ergetzen kan in den luſtbahren gärthen, Felder vnd wälder, wo man hört die rauſchenden Bächlein, die ihren lauff zwiſchen den Kißelſteinen zerbrechen, welches daß gehör ergötzet, wan der Zephirus den bletterreichen bäwmen ſchmeichlet vnd mit ihnen ſchertzet, wan vögl ſingen vnd mit ihren geſider die lufft durchſtreichen vnd andere 1000 anmuthung, die das hertz erquikhen. Aber ſage Julieta, waß Frewde genüeſt du, weil ich wie eine Einſambe turtultaube eingeſperret vnd alß eine Gefangene leben mueß, indeme mich meiner Eltern Zucht aller Frewd beraubet? O Italia, waß für geſetz gibeſt

Du dem weiblichen geſchlecht, daß ſie nichts genüßen, alß die Einſambkeit! Sage mir, Antoneta, ſoll ich die blumen beſuechen oder ſchlaffen?

Antoneta. Schöne Julieta, mich wundert ſelber, das ſie ſich Ihrer Eltern gehorſamb ſo ſtarkh vnterwürfft vnd den gehorſamb nicht überſchreidten wil. O wehre mir alſo, ich wolte mir ſchon helfen.

Julieta. Vnd wie, indeme mir nichts mehr erlaubet iſt, alß in diſen garthen vnter den blumen mich zu erfreyen?

Antoneta. Vnd was iſt es? Blumen ſind blumen, aber ein Beth, das wäre eine Linderung.

Julieta. Waß Linderung?

Antoneta. Linderung der glieder.

Julieta. Waß glieder?

Antoneta. Nun, der gantze theil deß Menſchen, ihr verſteht mich ja wohl, wan ihr nur wolt; O wie Einfeldig ſeht ihr doch auß!

Julieta. Vnd waß dan?

Antoneta. Nichts, nichts. Aber wan ich reden dörffte —

Julieta. Rede nur frey.

Antoneta. Gnd. Fräwlein ſie verzeihe mir wenn ich ſagen darf, daß beſſer währe einen Discurs mit einen wakheren Gavalier zu führen, alß ſich in die ſtummen garthen-blumen zu verlieben.

Julieta. Ach Antoneta, waß redeſt Du?

Digitized by Google

Antoneta. Warumb färbet ſie ſich, ſchöne Julieta vnd wird roth?"

Julieta vertraut ihr nach langem Zögern: „ich habe geträumt, ich ſolle einen Mundigenſer lieben, welcher meines Herrn Vatter ärgſter Feindt, derwegen begehre ich nicht, daß es wahr werde.

Antoneta. Feindtſchafft kann ſich in Freindtſchafft verwandlen, wan es den blinden Bogen-Schütz gefällig währe.

Julieta. Schweige vnd rede mir nicht von ſolchen ſachen, wo du meine gnad nicht verliehren wilſt.

Antoneta. Ach, wan ſie nur einmahl koſten ſoll die 1000feldigen Frewden, die ein verliebtes Hertz genüſt, ſie würde ſagen, die Zeit iſt übel verlohren, die man nicht auf die Liebe wendt.

Julieta. Wan ich daß thuen werde, ſo werden die wäſſer zurükhlauffen, die wölff vor den lämmern fliehen, die hundt den haſen weichen vnd der Beer das Meer vnd der Delphin die gebürg lieben. Die Einſambkeit iſt meine Kurtzweil.

Antoneta. Ach vngeſaltzene Kurtzweil vnd widerſpenſtige tugendt! Wie ſie jetzund iſt, ſo wahr ich auch einmahl, aber ich legte meine Zeit beſſer an.

Julieta. Es ſcheint Jungfer Antoneta, ihr wollet mich mit Fleiß zum Zorn reitzen, darumb ſchweiget mir von der Liebe, die nichts bringt, alß ſtete Vnruhe vndt Schmertzen. (abit.)

Digitized by Google

Antoneta. Ja ja, ich habe ſie zornig gemacht, ſie gehet davon. O ihr arme Mägdlein, ihr ſeit wohl Närriſch, daß ihr die Liebe veracht, und denkhet nicht einmahl auf den großen Jahrmarkth, da ihr müſt Flederwiſch verkauffen. O gütiger Himmel, ich habe bald kein Zehne mehr in Maul, o wie wohl würdts mir thuen, wenn du deinen Seegen lieſt über mich kommen, daß ich bald einen Mann hette!" (abit.)

Von hier ab liegt nun allen Scenen das Shakespeare'ſche Gedicht zum Grunde. Sie ſind oft zuſammengezogen oder in ihrer Aufeinanderfolge verändert, die Bearbeitung iſt durchaus frei und eigenthümlich, aber überall treten die Originalgedanken zu Tage.

Es erſcheint nun Capolet mit Paris*), ladet ihn mit umſtändlichſter Höflichkeit in ſein Haus und übergiebt dem Pickelhering, der die Rolle des komiſchen Dieners aus dem Originale ſehr ausgedehnt bekleidet, den Einladungszettel, wobei dieſer ſich denn mit der herkömmlichen Ungeſchicktheit benimmt. Er trifft auf Romeo und Benvolio, wie im Originale, aber die Scene modificirt ſich folgendermaßen.

„Pickelhering. Guten Morgen oder Mittag ihr Herrn, Mein ich bitte, ſagt könnet ihr leſen?

*) Es iſt ſehr intereſſant, die mitgetheilten Scenen mit der Schlegelſchen Ueberſetzung zu vergleichen, wir halten hier beim 1 Act 2 Scene.

Digitized by Google

Romio. Ja wan ich die Buechſtaben kenn vnd verſtehe.

Pickelhering. Oho Herr Buechſtaben-verſteher, wan ich die Buechſtaben kennt, ſo wollte ich ſie ſelber wohl leſen.

Romio. Du verſtehſt mich nicht, es möchte vielleicht eine frembde Sprach ſein, die ich nicht verſtunde, laß mich die Zettl ſehen, ſo will ich dir bald ſagen ob ich es verſtehe oder nicht.

Pickelhering. Ich wolts ſelber wohl leſen, aber buechſtabiren kan ich nicht.

Romio. Ja das verſtehe ich vnd es iſt zu teutſch: lad ein Don Horatio den Jüngeren.

Pickelhering. Den ken ich, er gab mir geſtern eine guete ohrfeigen vnd einen Dugaten davor.

Romio. So iſt die Ohrfeigen wohl bezahlt worden, weither lad ein Don Fortuniam vnd ſeinen Bruder Floridell.

Pickelhering. Daß ſein zwei rechte Eißenbeißer, die fangen gleich grachel (Krakel) an.

Romio. Lad ein Don Lucentio vnd Amaranta, ſeine Baß.

Pickelhering. Die wohnen in der Schueſtergaſſen gegen den Meykeffer über.

Romio. Lad ein die Schöne Roſalina — o honigſüßer Nahmb, dich will ich küſſen 1000 mahl!

Pickelhering. Das iſt ein Narr, er küſt das Pa-

Digitized by Google

pier, wan er das Menſch hett, er kundt ſie küſſen wo ihr rückgrad ein Ende hat.

Romio. Lad ein Madam Fioleta Catharina.

Pickelhering. Iſt recht, die wohnt im Sauwinkel.

Romio. Lad ein Madam Flora.

Pickelhering. Hum, das iſt ein Menſch, iſt wahr, ſie tragt alle Zeit ein Flor über das geſicht, daß man ihr naſen nicht ſieht, dan die Naaß ſteht ihr recht mitten in dem Geſicht.

Romio. Lad ein Graf Paris, der iſt ein wakherer Gavalier.

Pickelhering. Ja aber er ſtinkt zwiſchen den zehen wie die Bauren.

Romio. Aber ſage mir, wo wird dieſe verſamblung geſchehen.

Pickelhering. In meines Herrn Hauſe.

Romio. Wie heiſt dein Herr?

Pickelhering. Mein Herr heiſt Capolet.

Romio. Waß? ſoll meine liebſte Roſalina in meines Feindes Hauß kommen? (zereiſt den Zettl) diß will ich nicht haben!

Pickelhering. O Potz ſchlapperment, was macht ihr? mein lad-ein-Zettl zerreißen, vnd Roſalina iſt entzwey geriſſen? O du ſchelm!

Romio. Gehe forth oder ich brech dir den Halß!

Pickelhering. Ja brich du mir den Poder! O du

Digitized by Google

Bärheüter! Du, du Mörder! wie viel Herren vnd Frawen haſt du entzwei geriſſen vnd vmbs Leben gebracht.

Romio. Wilt du gehen, oder ich will dir Füeß machen.

Pickelhering. Vnd wan du mir gleich 6 Füeß wolteſt machen, ſo darf ich nicht mehr heimb. O Potz tauſendt! Die Roſalina hat recht ein ritz in die Mitte bekommen, o ich armer Lad-ein, was werde ich thuen?

Romio. Ich ſage geh!

Pickelhering. Ich ſage bäh! (abit.)

Penvolio. Auf diſen Feſt, welches Herr Capolet halten wird, wird deine Schöne Roſalina auch ſein, die du ſo ſehr liebeſt, nein ich bitte gehe mit mir, ich will dir daſelbſt ſolche geſichter weiſen, die deine Roſalina weith vorgehen, vnd ich weiß gewiß, diejenige, ſo du vor einen ſchwanen gehalten, ſoll by anderer gegenwarth als eine Kree außſehen.

Romio. Du redeſt nach deinem belieben, aber meine Roſalina iſt allein der ſtern meines hertzens vnd ihrer ſchönheit müſſen alle weichen.

Penvolio. Sie kempt dir nur ſo ſchön vor, wan kein ſchönere darbey iſt. Höre Romio, komb auf dieſen Feſt, will ich weiſen die beſt.

Romio. Ich will dir zwar folgen, aber du wirſt mir hierinnen wenig helfen können." (beide ab.)

Nach einer kurzen Pickelheringsſcene kehren die Freunde mit Mercutio zurück; von der Frau Mab iſt nicht die Rede.

Digitized by Google

Die Scene verwandelt, „Capolet, ſeine Fraw, Paris, Tibolt, Julieta, alle an der Tafel", dann erſcheinen Romio. Penvolio in Masken.

Capolet. Ihr Herrn ſie ſeind freindlich willkommen in meiner Behauſung,

Paris. Wür ſeind ihnen höchlich verpflicht vor diſe Ehr, ſo ſie hierinnen vnß beweiſen.

(wirdt getantzt.)

Romio. Schönſte Dame, die Ehre ſo ich gehabt mit ihr zu tantzen, kann weder meine Zung oder Hertz begnigen, ich bitte ſie vergönne doch einen Schambhafften Pilgramb dero Handt zu küſſen.

Julieta. Gueter Pilgramb, ihr entheiliget Euch nicht, dan ſolche Bilder wie ich, haben Hände zum fühlen vnd Lippen zum küſſen.

Romio. Die Kühnheit entſchuldigt mich dan. (küſt ſie) vnd Nun bin ich aller meiner Sünden los.

Julieta. Wie? ſo hab ich Eure Sünden empfangen?

Romio. Schönſte Dam, wan ſie es nicht behalten will, ſo gebe ſie mir dieſelbigen wieder. (küſt ſie wieder.)

Die Amme kommt. Holla, was iſt das? die Fraw Muetter ſieht's.

Julieta. Fahret wohl mein Herr.

Romio. Fahre wohl du Zierte aller Damen! Ach Romio, wie bald ſeind deine Sünn vnd gedankhen verendert worden!"

Digitized by Google

In dieſer Weiſe ſind alle folgenden Scenen behandelt, faſt wörtlich getreu dem Originale iſt dagegen der kleine Auftritt, in welchem Mercutio und Benvoglio den Romeo ſuchen.*)

„Benvolio. Romio! Vetter Romio!

Mercutius. Wir föhlen den Weeg, da iſt er nicht hin.

Benvolio. Nein er gieng dieſen Weeg. Ruff ihn doch, Mercutius.

Mercutius. Wohl ich wil ihn ruefen. Romio! Liebes-gefangener! Erſcheine vor vnß allhier, ich beſchwöre dich bey Roſalinas Augen, bei ihren ſchönen Wangen, bey ihren Corallinen-lefftzen, bei ihren Alabaſternen Händen, gerathen Leib, ſchönen Brüſten, Armen, Bein vnd alles, was oben vnd unten an ihr iſt, daß du allhier erſcheineſt!

Benvolio. Wofern er dich hört, wird er zornig werden.

Mercutius. Warumb ſoll er zornig werden? ich ſage ja nichts, das wider ſeine Roſalina oder ihn ſein kan.

Benvolio. Komb, laß vns gehen, er begehret kein andere geſellſchafft als die dunkle Nacht. Die Lieb iſt blind, darumb hölt ſie am meiſten von der Fünfternuß.

Mercutius. Ich mueß ihn noch einmal rueffen.

---

*) Schlegels Ueberſ. 2 Act. 1 Scene.

Digitized by Google

Romio! Er ligt gewiß vnter einen Baumb vnd wintſchet, daß die Früchte Roſalina währen vnd ihme in ſein Schoß fallen; o wie anmuthig wäre es ihm!

Penvolio. Ey komb, es iſt vergeblich denjenigen zu ſuchen, welcher nicht will gefunden werden." (abit.)

Unmittelbar hieran ſchließt ſich, wie bei Shakespeare, die Gartenſcene am Fenſter, es kommen:

„Romio mit einem Jung vnd Lauten.

Romio. O angenehme gelegenheit! Die ſicherheit zeigt mir den weg, weil der Fridt geſchloſſen zwiſchen meinen Herren Vatter vnd den Capolet, ſo weiſet mich die liebe zu der himmliſchen Schönheit der Julieta, deren ich mich ſchon längſten verpflichtet habe. O Julieta, die du mein Hertz gefangen halteſt, wan du ſehen könnteſt wie dein göttlicher blikh ein Fewer in meynem Hertzen entzündet, du würdeſt mit etlichen thränen der Ehrbarmung begießen. Du kanſt meiner Marter nicht gewahr werden, weil du nicht weiſt, daß ich dich liebe, ich weiß deine vortreffliche ſchönheit, auch weiß ich, daß ich liebe, aber nicht geliebt werde, ſo ſetze keinen Fueß mehr weither Romio vnd faß ein Hertz. O liebe, ich rueffe dich an, ſtehe mir bey! An diſen orth iſt nicht weith ihr Schlaffgemach, darumb Jung kom her vnd ſinge das gemachte lied.

lied

Ach willkommen ſchönſte blumb, aufenthalt ſo vieler gaben,
Deine tugendt muß den Ruhm vor allen ſchönen haben.

Digitized by Google

Julieta licht der Zeit, keine Sonn iſt dir zu gleichen,
Deiner Zier vnd trefflichkeit müſſen alle Damen weichen.
Ach Julieta, dein Verſtand, welcher himmliſch iſt zu ſchetzen,
Gib mir nur ein liebespfand, daß mich ewig kan ergetzen.
Julieta, du mein Hertz, Julieta, mein behagen,
Stille meiner Seelen Schmertz, den ich jezt ſo ſtarkh muß tragen.

Romio. Aber nun, o ihr meine Augen, ſchawet an den orth, wo Eure Sonnen verborgen! o nacht, ziehe vor die ſchwartze gardin, vnd durch eine dunkle wolkhe halte zurükh das erkennen meiner perſohn! Ich ſehe licht, darumb will ich waß näher hinzue tretten vnd ſehen ob ich Etwas vernehmen kan.

Julieta am Fenſter. Holla, was ſoll dieſes bedeuten? ein Muſik vor meinen Kammerfenſter? wer ſoll ſich wohl vnterſtehen bey nächtlicher weil mir vnruhe zu machen? Mein ſchlaff iſt unterbrochen, die gedankhen ſein verwürrt, die Natur, Verhängnuß vnd liebesbrunſt ſtürmen alle drey über mich zuſamben vnd ſuechen mein verderben. Die Natur vnd lieb halten einen ſtreit in mir, doch will die liebe Meiſter ſein; die Natur aber will, daß ohne ihre gaben kein Ding müglich iſt zu vollbringen. Wan die Krafft der Natur nicht wäre, waß wolte doch die liebe thuen? O Romio! warumb heiſt du Romio? Mein Traum iſt außgelegt, du biſt der Mundigenſer, den ich in ſchlaff geſehen. Ach Romio, verendere den geheſſigen Nahmen! Die Verhängnuß ſtürtzet mich, die liebe

Digitized by Google

reget ſich, die Natur treibet mich, o Romio, wan ich an dich gedenkhe, vor Freud ich dir mein liebe ſchenkhe.

Romio. Das ſtumme Wordt der Augen thuet die Meinung des Hertzens kundt; ach könnte meine ſchönſte dieſes auß meinem geſicht ſehen!

Julieta. Wie? waß ſeid ihr vor eine perſohn vnd wie iſt Ewer Nahmb? daß ihr Euch vnterſtehet bei Schlaffender Zeit vnter mein Fenſter zu kommen?

Romio. Mein Nahmb iſt — o ihr Götter, ſoll ich mich offenbahren? es ſeye, ja. Mein Nahmb, ſchönſte Julieta, iſt zwar ein feindſeliger Nahmb vnd heiſt Romio, aber o ſchöne, ſie verändre denſelben nach ihren belieben, wan nur mein Hertz ſtets zu dero Dienſten ſein kan.

Julieta. Waß, Romio? O Himmel, wie geſchieht mir! Iſt Romio vorhanden vnd hat mein Clagen gehört? O liebe, liebe, zu was bringeſt du mich! Romio, Romio, ſeid ihr noch vorhanden vnd habt meine reden gehört?

Romio. Etwas, ſchönſte Julieta.

Julieta. Ach Romio!

Romio. Was ſeufftzet ſie, meine ſchöne?

Julieta. Habt ihr?

Romio. Was gebieth ſie?

Julieta. Meine Clagen vernommen?

Romio. Nicht alles.

Julieta. Ach Romio, ich wolte, daß ihr nicht wußtet, daß ich Euch liebe.

Romio. Warumb ſchönſte Julieta, veracht ſie denn

Digitized by Google

meine getrewe liebe? Schönſte Julieta, womit ſoll ich dann genugſamb meine getrewe liebe vnd das innerliche brennende Fewer meines Hertzens bezeugen? Oder will ſie nicht wiſſen, daß ich ſie liebe, wohlan ſo ſterbe ich, vnd mein grab ſoll ſein ein Denkmal ihrer tugendt. Aber mein Hertz iſt viel zu gering, auf dem Altar einer ſo unübertrefflichen Schönheit aufgeopfert zu werden, ach ſchönſte Julieta, acht ſie mich dann nicht würdig ihrer liebe, indeme ſie daſſelbe wieder zurükh winſcht, was ſie mir verſprochen?

Julieta. Wertheſter Romio, ich wünſche ſie darumb wieder zurükh, auf daß ich ſie noch einmahl wider ſchenkhen möchte.

Romio. Schönſte gebietherin, ſo laſſet vns dan ein verbindnuß vnſerer getrewen liebe anjetzo aufrichten, dan ich ſchwöre allhier bey den hellglänzenden Mond —

Julieta. Ach ſchwört nicht bey den wankelmüethigen vnd vnbeſtändigen Mond!

Romio. Ach bey wemb ſolt ich denn ſchwören?

Julieta. Schwöret lieber gahr nicht.

Die Amme. Julieta! Die Frav Muetter ruefft.

Julieta. Ich komme. Ach Romio macht Euch von hier, der orth iſt gefährlich, wofern Euch meines Vatters Diener allhier ſolten gewahr werden, dörfften ſie Euch daß leben nehmen.

Amme. Daß Euch Sanct Velten hol, ſo geht forth!

Digitized by Google

Julieta. Ich komm, ich komm, fahret wohl Romio! (ſie geht.)

Romio. Fahret wohl, ſchöne Julieta! Es iſt mir vnmöglich von diſen orth zu gehen, mich däucht ich möchte die gantze Nacht allhier verbleiben.

Julieta. (kommt zurück.) Romio, Romio! Ach Himmel, er iſt ſchon forth.

Romio. Nein ſchönſte gebietherin, Ewer getrewester Diener iſt noch hier vnd erwarthet deroſelben Befehl, welchen er in aller Vnterthänigkeit außzurichten willens iſt.

Amme. Julieta, Julieta, wie wird's werden? Habt ihr nicht gehört daß die Fraw Muetter ruefft?

Julieta. Amme noch ein kleine Geduld, ich komme gleich. Edler Romio, ich habe Euch etwas offenbahren wollen, aber es iſt mir auß dem Sünn entfallen.

Romio. Ach ſchönſte Julieta, ich bitte, ſie befriedige mein Hertz mit einer glikhſeligen verſprechung ihrer gegenlieb!

Amme. Ey ſo plaudert das vnd keins mehr? Heiſt das der Fraw Muetter gehorſambt? Wart ihr werds kriegen!

Julieta. Nun ich komme ja gleich. Nehmet hin Romio, dieſes von mir vnd morgen vmb 9 vhr will ich Euch meine Meunung wiſſen laſſen.

Amme. Potz tauſendt Schlopermoſt! ſeid ihr noch da? Ey was denkt ihr? Iſt daß nicht ein ſchand, daß man das Menſch nicht heimb kan bringen? So gehts mit den

Digitized by Google

jungen Dienel, wan man ihnen zueläſt ein Finger, ſo wollen ſie die gantze Handt haben. Nun geht, oder ich ſags.

Julieta. Nun ich komme ja. Lebet wohl Romio!

Romio. Vnd ſie auch, ſchönſte Julieta!

Julieta. Ach Romio! (abit.)

Romio. Ach Julieta! — Nun gebe dich zufriden Romio, dieweillen du gegenliebe verſpührſt von der vnvergleichlichen Julieta. Ich will mich wider nacher Hauß verfügen dan ich ſehe, daß Aurora ihr langes Liegen bey dem alten Titon ueberdrüſſig, vnd Phäbus fangt an allgemach herfür zu brechen vnd ſeine erröthete Wangen außzubreiten."

Von hier ab wird die Handlung ſehr zerſtückelt, die Scenen ſind willkürlich und ohne folgerechte Nothwendigkeit zuſammengeſtellt; einzelne Stellen des Originaldialoges finden ſich verſtreut in Auftritten vor, wohin ſie gar nicht gehören, kurz, die Redaction der gemeinſchaftlichen Schauſpielerarbeit wird hier immer ſchwächer. Intereſſant iſt es wahrzunehmen, wie nach Geſchmack und Einſicht der Darſteller, einzelne Rollen ſich viel genauer als andre an das Original halten; dies iſt beſonders in denen das Mercutio und Benvoglio der Fall.

Die Einmiſchung des Pickelhering findet überall gerade da Statt, wo ſie die kraſſeſten Gegenſätze erzeugt. So tritt, nachdem Romeo den Tybalt erſtochen hat und

Digitized by Google

von Benvoglio zur Flucht getrieben iſt*), Pickelhering auf und ſpricht: „Wer viel zu thuen hat, hat viel zu ſchaffen. Ich glaube nicht, daß alle Menſchen in der weldt ſo viel zu thuen haben, alß ich allein. Jetzt ſoll ich lauffen vnd ſehen waß vor ein tumult auf der Gaſſen? Aber waß liegt hier vor ein voller Naßküttel? Potz ſchlapperment! das iſt Tipold. Bluet er doch als wie ein Schwein. Holla Tipold, ich befehle dir bey des Hertzogs Vngnad, daß du aufſteheſt vnd geheſt mit mir! Er will nicht andtworten, ja er iſt gahr todt. Larmen! Larmen! Tipold iſt todt geſtochen, geſtorben vnd lebt nicht mehr!

Der Fürſt kommt. Was iſt diß vor ein tumult, vnd wer iſt Vrſach hiervon?

Pickelhering. Das weiß ich nicht, Herr Hertzog, aber das weiß ich wohl, daß ich hier Tipold todtliegend gefunden hab vnd hier iſt der Mann, der prave Poſt bringen kann.

Fürſt. Kanſt du auch wiſſen, wer dieſe Mordthat begangen?

Pickelhering. Ich kan mirs leicht einbilden, weil er geſtochen, ſo wirds ein Degen gethan haben.

Hertzog. Schweig, du biſt ein Narr.

Pickelhering. Das kan wohl ſein, ich glaub es ſelber.“

---

*) Schlegel's Ueberſ. 3. Akt 1. Scene.

Digitized by Google

Hierauf erzählt Benvoglio den Hergang und die Scene verläuft wie bei Shakespeare.

Pickelhering bringt auch Julien die Nachricht von Tybolds Tode und Romeo's Verbannung, wobei er ſich mit der Amme zankt, während Julia verzweifelt; er iſt es auch, der Romeo beim Pater aufſucht, um ihn auf die Nacht zu Julien zu beſcheiden, überall wo die Situation den Gipfel der Leidenſchaft erſteigt, miſcht er ſeine platten und klobigen Späße ein.

Shakespeares Muſikantenſcene bei Juliens Leiche iſt ſo oft als gefühlverletzend angegriffen worden, dieſer Kontraſt aber erſcheint wahrhaft wohlthuend, wenn man das brutale Verhalten Pickelhering's bei Julietas vermeintem Tode dagegen hält.

*) Die Gräfin Capulet kommt in Juliens Zimmer mit der Amme und Pickelhering, die ſich auf das ärgſte herumzanken und ſchimpfen. Endlich geht die Amme Julien zu wecken und kommt wehklagend zurück.

Amme. Ach gnd. Fraw, was Vnglikh! Julieta liegt in ihrer beſten Kleidung ausgeſtrecket vnd todt.

Pickelhering. Das iſt erſtunkhen vnd erlogen! Weil ſie ausgeſtrekt liegt, ſo muß ich gehen vnd ſehen was ihr ſchadt, dan ich verſtehe mich tröfflich auf die außgeſtrekte Krankheiten. (abit.)

---

*) Schlegel's Ueberſ. 4. Akt 5. Scene.

Digitized by Google

Gräfin. Der Himmel bewahre mich, Amme, waß für ein Schrökhen hab ich eingenommen!

Amme. Ich wolte es wäre nicht gnd. Fraw waß ich geſagt, aber ich wolt mir die Naſen abſchneiden laſſen, wan Julieta nicht todt iſt.

Pickelhering. (kommt zurück) O Ellend! O Noth! O Barmbhertzigkeit! O Mauſericordia! Julieta hat ſich zu todt geſtorben! O erſchrökhliche Poſtzeitung! Sie ligt ausgeſtrekt mit Händt vnd Fueſſen vnd iſt ſo ſteuff, als ein gefrohrner Stockfiſch.

Gräfin. Wie, was ſagſt du Pickelhering, Julieta todt?

Pickelhering. Das weiß ich nicht, ob ſie todt iſt, aber ſie liegt vnd rührt ſich nicht vnd ihre Seel iſt ſchon in den 24 Elementen.

Gräfin. O Jammer! O Ellend! Iſt Julieta todt, ſo hat meine Frevd ein End! Ach armer Graff Paris, waß wird er darzue ſagen. Aber hier kompt mein Herr. Ach Julieta, armſelige Julieta!

Capolet. (kommt) Was iſt, liebſte Gemahlin? Was vor eine Trawrigkeit preſſet Thränen von Euren Augen vnd zwinget Euch zum weinen?

Gräfin. Ach liebſter Herr vnd Gemahl, Vnglikh vber Vnglikh!

Capolet. Der Himmel bewahre vnß alle vor Vnglikh! Waß ſoll dieſes bedeuten?

Pickelhering. Herr, der Mader iſt ins Taubenhauß kummen vnd hat 2 junge tauben zu todt gebiſſen,

Digitized by Google

ob er's gahr gefreſſen, das weiß ich nicht, vnd das iſt ja Vnglikhs genug.

Gräfin. Ach liebſter Herr vnd Gemahl, Julieta iſt todt.

Pickelhering. Iſt dan das ſo groſſe Sach, daß ein Mahl ein Menſch ſtirbt?

Capolet. Wie? waß? Julieta todt? da ſeye der Himmel vor!

Gräfin. Es iſt nicht anders, dan die Amme vnd Pickelhering haben ſie beyde todt geſehen.

Capolet. Iſt es wahr Pickelhering?

Pickelhering. Ich vermeine wohl es wird wahr ſein, dan ſie ligt vnd rührt ſich nicht, hört vnd ſieht nicht vnd ligt außgeſtrekt wie ein Holtzklotz. Weiter brauchts nichts mehr, alß daß die Schüler kommen, tragen ſie hinwekh vnd ſingen: mit Frid und Frewd fahr ich dahin vnd reiſe meiner Straſſen." u. ſ. w.

Es iſt nur noch übrig, die Behandlung der Kataſtrophe zu betrachten.

Folge und Inhalt der Scene auf dem Kirchhofe ſind wie bei Shakespeare, bemerkenswerth iſt nur, daß die Perſonen alle in Verſen ihr Leben beſchließen. Paris letzte Worte ſind:

Ach weh, ich ſterbe hier!
Julieta liebſte brauth,
Jetzt komm ich auch zu Dir
Weil Du mir warſt vertraut.

Digitized by Google

Als Romeo ſich den Tod giebt ſpricht er:

Himmel verzeihe mir
Was ich hier hab gethan,
Ich ſterbe willig hier
Als Julieta's Mann.

Juliens Abſchied vom Leben iſt länger:

Ach Vatter, Muetter, Freundt,
Ich nahmb von Euch Valet,
Ich ſterbe voller Schmertz
Ihr wüſt nicht wie mirs geht.
Ach Romio, mein Schatz
So biſt Du nun geſtorben,
Du haſt durch deinen todt
Mir auch mein todt erworben.
Nimb hin, o Jupiter (ſtoßt)
Mein Seel von diſen Leib,
Damit ich nicht allhier
In ſtetten Jammer bleib. (ſtirbt)*)

Am Ende des Stückes, nachdem der Pater, wie in Shakespeares Originale, die ganze Geſchichte der Liebenden nochmals erzählt hat, laſſen ſich noch die folgenden Schlußbetrachtungen vernehmen.

Hertzog. Waß hier der Himmel nimbt,
Das kan er wiedergeben,
Wir müſſen ſein bedacht
Dort vor das ewig Leben.

---

*) Sollte Wieland nicht einem ähnlichen Muſter bei ſeiner Ueberſetzung von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum gefolgt ſein?

Digitized by Google

Capolet. O Jammervoller ſchmertz
Julieta iſt geſtorben,
O Wunderſchöne blum,
Du biſt zu früh verdorben.
Pater. Die Jugend iſt nicht klug,
Sie liebet vnbedacht,
Die lieb hat ſie gahr offt
Zu ſolchen Fall gebracht.
Capolet. Kunnt Paris nicht mein Kindt
In ſeinem Leben kriegen,
So ſoll er nach dem todt
In ihren Grabe liegen.
O werthe Schauerzahl,
Heiſt diß nicht recht betrüben?
Ein jeder hütte ſich
Vor ſolchen Vnglükhslieben!

Dies iſt der Abriß jener früheſten Geſtalt, in welcher Shakespeares Meiſterwerk die deutſche Bühne betrat*).

*) Nach Gervinus war Barthold Feind (1678—1723) der erſte deutſche Schriftſteller, der den „berühmten engliſchen Tragicus Shakespeare" kennt und lobend erwähnt, dieſe Bearbeitung iſt ein Beweis, daß er auf der deutſchen Bühne früher gekannt war, als in der Literatur.

Digitized by Google

Hans-Wurſtiaden*).

In Wien, wo die volksthümliche Poſſe ſich am längſten und ſelbſtändigſten behauptet hat, findet man den reichſten Schatz handſchriftlicher Zeugniſſe vom Leben und Treiben des Hans Wurſt; ihnen habe ich die nachfolgenden Mittheilungen entnommen, welche einige neue Züge den bisher bekannten hinzufügen werden.

Zuerſt gebe ich hier eine der Stegreifcomödien, wie ſie an jedem Theaterabende der Haupt-Action zu folgen pflegten. Es muß erwünſcht ſein, einen ſolchen Entwurf einmal vollſtändig kennen zu lernen.

Die Angabe des Inhaltes der Scenen iſt ziemlich genau, ſie zeichnet die Entwicklung des Dialoges ausführlicher vor, als dies an andern Orten der Fall iſt, dennoch iſt auch hieraus zu erſehen, wie viel den Extempo-

*) Anhang zu Seite 343.

Digitized by Google

ranten noch zu thun übrig blieb und wie freie Bahn ihrer Erfindung gegeben war.

Die Braut von ohngefähr*).

Actores.

Hans Wurſt, ein Officier
Dulcinde, ſeine geweſene Geliebte
Moccolo, ihr Mann
Colombine, ihre Auffwärterin
Zoppolo, ein Diener des Moccolo.

Unter einem Ritornello von Trompeten und Pauken kommt Hans Wurſt als Officier und ſingt ſeine Aria.

I.

Ihr Feuer-Mörſer ins Gewehr!
Ihr Säbel fort, rangirt euch her!
Ihr Pauken auf und tummelt euch!
Trompeter lärmt und haut zugleich!
Bum bum! Tra ra!

Ihr Martis-Söhne kommt herbey
Erhebt ein lautes Feldgeſchrey
Und machet den Soldatenſtand
Mit Ruhm der ganzen Welt bekannt.

---

*) Sie iſt eine der zierlichſten unter den Wiener Manuſcripten, gehört aber vielleicht nicht mehr ganz in Stranitzky's Periode. Den Hans Wurſt ſpielte vermuthlich ſchon der gewandtere und jüngere Prehauſer.

Digitized by Google

Ruft aus:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Es lebe Mars! Victoria!

Wer iſt ſo brav als wie ein Held
Wenn ihn boute selle ruft ins Feld?
Er rücket aus, er haut und ſticht
Bis daß der Feind den Hals zerbricht
Bum bum! Tra ra!
Und wenngleich Kugel, Spieß und Schwerdt
Ihm ſelber durch den Bruſtfleck fährt,
So fraget doch ein Held nichts drum
Und ſetzt ſich mit dem Tod herum.
Er ſchreit:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Wann er crepirt, Victoria!

Iſt dann einmal der Feldzug aus
Und ruffet ihn Rappel nach Haus,
So geht er als ein Cavalier
Mit ſteiffen Schritten ins Quartier.
Bum bum! Tra ra!
Da lernt man, was die Bauern ſchiert,
Beim Weib im Haus wird remontirt,
Man ruckt ins Treffen vor das Faß
Und macht mit Wein-beerl-Blut ſich naß.
Man ſingt:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Es lebe Mars! Victoria!

Digitized by Google

Er erzählet hernach, daß er den Feldzug bereits geendigt und bei Anfang des Frühlings in die Winterquartiere gerückt ſei, um ſeiner ehemaligen Liebſte, der Zucker-ſüßen Dulcinde ſeine Aufwartung zu machen. p. Indeſſen kommt Colombine, welche, da ſie den Hans Wurſt erblicket, zu ſchreyen anfangt und ihn für einen Geiſt hält, nachdem ſie aber durch Hans Wurſt von ſeinem Leben und Geſundheit überzeugt worden und dieſer ſie um den Wohlſtand ſeiner Geliebten befraget, erzehlet ſie mit Betrübniß die Schmerzen, welche ſeine Entfernung der Dulcinde verurſacht und indem ſie den Character der Dulcinde annimmt, ſingt ſie die Aria.

II.

Wie grauſam ſchreibt nicht deine Kreide
Fortuna, falſches Trampelthier?
Du führſt mein Leben, meine Freude,
Den Hans und auch die Wurſt von hier;
O Hans, ſo muß ich dich verlieren,
Ach Wurſt, ſoll ich dich nicht tranſchiren?
Ach netzt ihr Thränen Hand und Fuß
Ah! Ah!
Weil ich mein Liebſtes meiden muß.

Bringt Ofengabeln, Feuer-Zangen
Und lauter ſolches Mordgewehr,
Bringt Beſenſtiel und Hopfenſtangen
Zu meiner Selbſtermordung her!

Digitized by Google

Denn ſoll ich dich, mein Kind, verlaſſen,
So will ich ſelbſt den Tod umfaſſen,
So reiß ich mir ſogleich vom Fleck
Ah! Ah!
Den Kopf mit ſammt den Läuſen weg!

Geht hin, ihr ſchmerzensvolle Winde,
Die ihr von hinten mich entſeelt,
Erzählet meinem Engels-Kinde
Wie hefftig mich ſein Abſchied quält,
Sagt, wie die Trennung mich erſchrecket,
Daß ſie die Strauchen mir erwecket,
Und daß ich endlich für Verdruß
Ah! Ah!
Am Magenkrampf verzappeln muß.

Hans Wurſt wird durch die dabei vergoſſenen Thränen der Colombine gleichfalls zum weinen bewegt, und da dieſe ihm die Verzweifflung der Dulcinde weitläuftig erzehlt, glaubet er anfangs, daß ſie ſich gar aus Desperation umgebracht habe, da er aber das Gegentheil erfahret und höret, daß Dulcinde aus lauter Betrübniß einen andern Mann genommen habe, erzörnet ſich Hans Wurſt und drohet denſelben umzubringen. Colombine ſucht ihn zu beruhigen, indem ſie ihm in Abweſenheit des Mannes zu einer Unterredung mit ihrer Frau zu verhelfen verſpricht, dabei aber ſich zu moderiren gerathen. Hans Wurſt fahret gleichwohl zu brutaliſiren fort, hierüber erfolget das Duett.

Digitized by Google

III.

Hans Wurſt.

Heraus, du blutbegier'ger Degen
Marchire deinem Feind' entgegen!

Colombine.

Ach nicht doch, ſteckt ein!

Hans Wurſt.

Zerknicke, zerſtücke, zerflücke!

Hans Wurſt. Colombine.

Zerfetze, Verbleibet
Zerplatze Verzeihet
den Hund! Verweilet.

Colombine.

Ei mein?

Beide.

Zum Plunder, nein nein?

Hans Wurſt.

Ihr Stiefel, gebt Feuer!

Colombine.

Piano, zum Geyer?

Hans Wurſt. Colombine.

Greifft an! Seid ſtill

Man muß behutſam gehn
Wenn man beglückt ſein will.

Hans Wurſt.

Potz Gift, ſoll man den Schatz mir mauſen
Nein wart', ich will den Dieb verzauſen.

Digitized by Google

Colombine.

Ich bitt, laſt's ſein!

Hans Wurſt.

Ertränke, erhenke, verſenke!

Hans Wurſt.

Zerreißen
Zerbeißen
den Schelm.

Colombine.

Bedenket
Erwäget
Betrachtet.

Colombine.

Ey mein?

Beide.

Zum Plunder, nein, nein!

Hans Wurſt.

Ich ſchmirkle für Hitze.

Colombine.

Erſparet die Blitze.

Hans Wurſt.

Ins Gewehr!

Colombine.

Seid ſtill!
Man muß vernünftig ſein,
Wenn man vergnügt ſein will *).

Dulcinde will anfangs der Colombine nicht glauben, was dieſe ihr von der Anweſenheit des Hans Wurſt er-

*) Hiernach ſind vermuthlich Beide abgegangen und die Scene — bisher wohl Straße oder freie Gegend vorſtellend — hat ſich in ein Zimmer verwandelt, in welchem Colombine mit Dulcinde erſchien.

Digitized by Google

zehlet, da aber Hans Wurſt durch ſein Darzukunft ſolches bekräftiget, empfanget ſie ihn voller Freuden und verſichert ihn ihrer beſtändigen Zuneigung, über welche angenehme Verſicherung Hans Wurſt für lauter Vergnügen ohnmächtig wird und da er ſich ein wenig wieder erholet, ſeine Aria ſingt.

IV.

Ihr Sterne, es iſt aus, hier fällt der ganze Reuter
Mit Stieffel, Schwerdt und Sporn auf einmal in den Quark
Die Liebe ſchmeißt den Held, gleich einem Bärenhäuter,
Durch einen Lungenhieb vom Rößerl in den Sarg.
Trompeter, blaß Retraite, Camrad, begrab mich doch,
Der arme Hans, die arme Wurſt pfeifft auf dem letzten Loch.

Dein Auge ſpeiet mir, du ſchönes Ungeheuer
Ein ganzes Arsenal von Schmermel ins Gefriß,
Das Herz fliegt in die Luft, und bei ſo vielem Feuer
Macht mir der Pulverdampf im Hoſen einen Riß.
Trompeter blaß Retraite, es iſt um mich geſchehen,
O armer Hans, o arme Wurſt, du mußt zu Grunde gehn.

Beide Weibsbilder bemühen ſich ihn wieder zu ermuntern, indeſſen läſſet ſich Moccolo an der Thüre hören, die Andern erſchröcken und wiſſen nicht wo ſie den Hans Wurſt verbergen ſollen, weil das Zimmer keinen andern Ausgang hat, endlich hat Colombine einen Einfall, welchen ſie der Dulcinde heimlich eröffnet und dem Moccolo

Digitized by Google

die Thüre aufmachet, da ſich mittlerweile die Dulcinde auf einen Seſſel ſetzet und den Hans Wurſt hinter ſich verbirget, Moccolo kommt ſodann heraus und zanket mit Colombine warum ſie ihn ſo lange warten laſſen, dieſe entſchuldigt ſich aber mit einer Unpäßlichkeit, welche ihre Frau überfallen. Moccolo will ſich bei der Dulcinde um ihren Zuſtand erkundigen, wird aber durch Colombine abgehalten, daß er ſich dem Seſſel nicht nähern kann und gebeten in ſein Zimmer zu gehen und das Arzneyfläſchel zu holen, Moccolo will daß Colombine dies verrichten ſoll. Dulcinde, da ſie ſiehet, daß ſie den Alten nicht los werden kann, befiehlt daß Colombine dableiben ſolle, weil ſie ſchon beſſer würde, fragt Moccolo, worum er ſo geſchwind wieder nach Haus gekommen, dieſer erzählet, daß er ein unvergleichliches Bild angetroffen und weil man ihm ſolches nicht verkaufen wollen: habe er es zu leihen genommen und wolle es geſchwind copiren. Er läſſet die Staffelei nebſt andern zum mahlen benöthigten Sachen herbeibringen und ſolches vor den Eingang der Thüre ſtellen*), der Colombine aber wird das Farbenreiben aufgetragen, welche umb den Alten einzuſchläfern, ihm allerhand Caressen machet und auf Befehl der Dulcinde zur Zeitverkürzung eine Arie ſinget.

---

*) Vermuthlich durch den Diener Zoppolo, welcher ſonſt unnütz auf der Liſte des Perſonals ſtände.

Digitized by Google

V.

Alte Liebe roſtet nicht,
Ob das Glücke auch zu Zeiten
Ihren Fortgang unterbricht,
Hat es doch nichts zu bedeuten
Herz und Herz bleibt ſich verpflicht',
Alte Liebe roſtet nicht.

Aus den Augen aus dem Sinn
Iſt ein Sprichwort falſcher Herzen,
Treuer Seelen ihr Gewinn
Iſt, auch bei der Trennung ſcherzen,
Denn hier gilt der Unterricht:
Alte Liebe roſtet nicht.

Sucht ein alter Knaſterbart
Das Vergnügen gleich zu ſtören,
Muß doch ſeine dumme Art
Selber nur die Luſt vermehren,
Es bleibt doch wahr, was man ſpricht:
Alte Liebe roſtet nicht.

Dazwiſchen daß dieſes geſchiehet und der Alte mit malen beſchäftiget iſt, erweiſet Dulcinde dem Hans Wurſt allerhand heimliche Caressen, worüber der Colombine das Maul wäſſerig wird und ſie vom Singen aufhört, durch welche Nachläſſigkeit es dann geſchiehet, daß der Alte den Hans Wurſt endlich gewahr wird und ſolchen,

Digitized by Google

als einen Verletzer ſeiner Hausehre ermorden will, Hans Wurſt ganz forchtſam bittet um Pardon. Colombine aber ſchlagt ſich ins Mittel, protestirt vor die Unſchuld der Dulcinde und ſagt daß der Herr Officier nicht wegen der Frau, ſondern wegen ihrer hergekommen und ihr Amant ſey. Hans Wurſt lobet den Einfall der Colombine, weil ihm ſolcher das Leben erhalten und bekräfftiget das, was Colombine geſagt; der argwöhniſche Moccolo aber merket den Betrug und zwinget den Hans Wurſt unter Androhung des Todes, daß er ſogleich der Colombine im Ernſt die eheliche Hand reichen muß; über welchen Zufall und daß Colombine von ohngefähr eine Braut worden, dieſe ihre Freude, Hans Wurſt aber ſein Mißvergnügen bezeuget und mit dem Duett die Burlesque endet.

VI.

Colombine.

Wer hätte dies gehofft?
Ich krieg' den Mann zu eigen,
Wie Jener die Ohrfeigen,
Schaut, unverhofft kommt oft!

Da ich den Flederwiſch ſchon wollt' zu Markte tragen
Ertapp' ich bloß zum Spaß die ſtrenge Frau beim Kragen.

a due

In puncto accidit
Quod non in seculo spes nunquam credidit.

Digitized by Google

Hans Wurſt.

Der Teufel hat ſein Spiel.
Wann man die Narrenkappen
Zuſchneidet andern Lappen,
Kommt man ſelbſt in April.

Wer aufs Rebhäendel zielt, der trifft wohl mittlerweile
Ein Flügel von der Kräh, ein Bügel von der Eule.

a due

In puncto accidit

Quod non in seculo spes nunquam credidit.

Colombine.

Ihr Jungfern gute Nacht.
Ich kann als Frau nun prangen.

Hans Wurſt.

Ich wollt' du wärſt gehangen
Eh du auf mich gedacht.

Colombine.

Komm liebſter Tauſendſchatz, du bleibeſt mein, ich deine.

Hans Wurſt.

(Es heißt halt: wie es kommt und nicht ſo wie ich meine.)

a due

In puncto accidit

Quod non in seculo spes nunquam credidit "

Dieſem Scenarium mag ſich eine kleine Auswahl aus einer Sammlung von mehr als zweihundert ſolcher Arien, wie ſie dieſer Stegreifcomödie eingeſchoben ſind, anſchließen. Die Anſtößigkeit ihres Ausdrucks wird nach Allem,

Digitized by Google

was ich von dem Treiben des Hans Wurſt bereits mitgetheilt, nicht befremden. Wer die alten volksthümlichen Poſſenreißer kennen lernen will, darf die Beſudlung nicht ſcheuen, die von dieſer Bekanntſchaft unzertrennlich iſt.

Hans-Wurſt-Arien

aus der Comödie

Die durchleichtige Schäferin.

Sag alte Runkunkel, was fallt dir doch ein
Als ſollte mein Herze verliebt in dich ſein?
Zwei Augen, als wie ein Stroh-Wäſchel ſo ſchön,
A tröpfelnde Naſen, Miſt-krampene Zähn,
Pfui Deirel, die machen a Grauſen bey mir.
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Geh pack' dich von hier!

A ſchrumpfete Goſchen, a falterk's Geſicht
Seind heuer im Lieben ka Mode mehr nicht.
Geſpenſter und Wild-Säu' die würden erſchreckt,
Wenn man dich bey Nachtzeit im Acker aufſteckt,
Du reimſt dich zur Liebe wie Mars und Friedrich *)
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Du taugſt nicht für mich!

---

*) Der Hans Wurſt in den engliſchen Comödien Seite 183 macht ſchon denſelben Witz „Matz Schotte und Herr Merten" zu reimen.

Digitized by Google

Drum laß mich, du Närrin, im Lieben ungheit,
Denn ich geh bei keinem Tanzbären zur Freyt.
Wenn ich dich von hinten und vornen beſchau,
So däucht mich ich ſeh' den leibhaft'gen Wauwau.
Ich will nicht, ich mag nicht, es grauſt mich vor dir,
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Geh pack' dich von hier!

Aus der Comödie

Der in ein Ey verſetzte Hans Wurſt.

Auwedl! wie wird mir ſo talket ums Hirn,
Du machſt mi ganz dämiſch, du herzige Dirn.
I waß nit, es iſt mir nit wohl und nit weh,
Es kützelt und beißt mi, als wär' i voll Flöh',
Es jucket, es krappelt,
Es zucket, es zappelt,
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da;
i. a.

Du biſt ja ſo bunket, ſo grußlet und braun,
I möcht' mer die Augen im Kopfe zerſchaun,
Das Gfrieſerl, das Wamperl, das Pratzerl, der Schopf
Verkehrt mir die Därmer, verdreht mir den Kopf.
Es ſummet, es ſauſet,
Es brummet, es brauſet
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da;
i. a.

Digitized by Google

Ach thu mer den G'fallen, wann i di ſchön bitt',
Bleib bei mir und nimm mi, verſag mirs da nit,
Du glaubſt nit mei Schatzerl, wie narriſch das Blut
Aus Liebe im Ranzerl ramatten mir thut.
Es ſchnurret, es raſſelt,
Es purret, es praſſelt
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da:
i. a.

Aus der Comödie

Endymion.

Potz Gift! es macht der Zorn
Am ganzen Leib mich ſchwitzen,
Ich ſtink' von hint' und vorn
Nach Donnern und nach Blitzen,
Es fangt der Grimm in mir
Wie Feuer an zu gloſen,
Die Gluth bricht aus den Hoſen
Zu meinem eignen Graus mit Knall und Schall herfür.

Wart ſchmirklender Scapin
Ich werde dich cristiren
Und dir mit Terpentin
Den breiten Hintern ſchmieren.
Du wackelnd dickes Aaß
Ich werde dich curanzen,
Ich drück' dich wie ein' Wanzen,
Und ſtech' dir gar ein Loch in dein vier-Eimerfaß.

Digitized by Google

Sollſt du, Nußbeißer, mich
Um meinen Schatz bemauſen?
Wart Pluntzen, ich will dich
Dafür mit Kolben lauſen.
Ich ſchmeiß dich braun und blau
Du razza maledetta
Ja wenn ich's G'wehr da hätte,
So ſpießt' ich dich ſogar wie eine wilde Sau.

Aus der Tragi-Comödia

Der Erzzaubrer Joannes de Luna.

Lirum larum Löffelſtiel!
Heren kann ich, was ich will.
Daß ein alt's Weib Runzeln kriegt,
Daß der Mann die Frau betriegt,
Daß a ſteinern-Brucken-Dirn'
Trotz der Fräule will parir'n,
Her i nach der Modi g'ſchwind,
Schnipp und Schnapp, als wie der Wind,
Wer's nit ſieht, iſt blind.

Krimpes krampes Flederwiſch!
Mäus und Ratten auf den Tiſch
Flöh' und Wanzen in das Bett
Her ich, als ob's g'ſchneyet hätt!
Zieh ich mir die Hoſen aus,
Fahrt a Donnerwetter raus.
Ka Menſch ſieht es mir nit an
Was mei Schnipperl, ſchnapperl kann,
Ih bin halt a Mann!

Digitized by Google

Aus der Comödie

Hans Wurſt, der unvorſichtige Schwätzer.

Nun ſo gieb halt her, mei Schatzerl,
Dein Speckfaſtes, mollet's Pratzerl,
Schau, ich ſchmeiß' mein Pratzerl drein,
Daß ich dein dafür will ſein.
Aber Lamperl
Fopp mi nit,
Sonſt mei Wamperl
Schau auf di,
Denn wann du mi thät'ſt betriegen
Würd'ſt du a paar Waatſchen kriegen,
Daß dir's Batz gleich ſchlechterding
Auſſer ging!

Schau, wie herzig iſt's, mei Mauſerl,
Du mei Weiberl ſuchſt mer Lauſerl,
Ich dein Mannerl fang' dir Flöh,
Mutterl iſt das nit ne ne.
Aber Trutſcherl
Mi allein!
Aber Wutſcherl
Sonſten Kein'm!
Dann ſollt' ich an Andern ſchmecken
Menſch, wie wollt' ich dich zudecken!
Ich trät' dich auf einen Streich
Todtenbleich.

Digitized by Google

Aus der Comödie

Der weibliche Jäger.

Duett.

Colombine.

Dunkle Zweige, grüne Schatten,
Kommet meinem Schmerz zu ſtatten,
Bringt zum ſüßen Zeitvertreib —

Hans Wurſt
(verſteckt, als Echo.)

Mir ein Weib!

Colombine.

Schaffet anmuthsvolle Wälder
Mir in eure kühle Felder
Jenes was ich gerne hätt' —

Hans Wurſt.

In das Bett!

Colombine.

Macht daß ſich mein Leid verliert!

Hans Wurſt.

Und der Deixel gar crepirt.

Colombine.

Soll, ihr muntern Nachtigallen,
Euer Singen mir gefallen?
Ach ſo ſinget, daß die Lieb —

Hans Wurſt.

Iſt ein Dieb.

Digitized by Google

Colombine.

Geht, ihr ſtillen Weſtenwinde,
Hin zu meinem Engelskinde,
Sagt, daß ich vor lauter Pein —

Hans Wurſt.

Bin ein Schwein.

Colombine.

Geht, erzählt daß Amor iſt —

Hans Wurſt.

Jener Wolf, der mich auffrißt.

Colombine.

Frohes Echo, komm und ſage,
Wann ich deinen Mund befrage,
Ob mir meine Luſt iſt nah?

Hans Wurſt.

Schatzerl ja.

Colombine.

Glücke ſprich: ſoll es geſchehen,
Daß ich mich vergnügt kann ſehen?
Wann ſtillt ſich mein Liebes-Durſt?

Hans Wurſt.

Beim Hans Wurſt.

Colombine.

Wird mein Liebſter mir vertraut?

Haus Wurſt
(hervorſpringend)

Schatzerl ja, mit Haar und Haut!

Digitized by Google

Die unverschämten Unanständigkeiten dieser Arien bezeichnen aber bei Weitem nicht die Grenze dessen, was der Hans Wurst sich erlauben durfte. Beim Durchlesen der aufgeschriebenen Scenen traut man seinen Augen kaum. Welch eine Fluth von Gemeinplätzen und schaalen Plattheiten! und als deren einzige Würze etwa die Anmerkung „hier hat Hans Wurst allerhand Lazzi mit Priegeln", oder eine Masse der schamlosesten Schmutzereien.

Man kann einwenden: die bessern Witze seien extemporirt worden, gut! dann darf man sich aber auch überzeugt halten, daß wir die ärgsten Unfläthereien eben so wenig aufgeschrieben finden.

Ich wage es nicht hier Scenen mitzutheilen, die noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Wiener Theater gespielt worden sind; die man anziehend genug gefunden hat sie aufzuschreiben, damit sich ihr Ausdruck, bei den Wiederholungen, ja nicht verwische, die also selbst von Damen, und auch von Damen der höheren Stände — die sich nicht selten bei dem Hans Wurst deleetirten — angehört und angesehen worden sind.*) Man muß diesen Zustand der Sitten und des Geschmackes fest im Auge behalten, um die nächstfolgende Entwicklungsperiode verstehen zu können.

*) Was Prutz in seinen Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters S. 216 und 17 aus Schlagers Skizzen mittheilt, giebt eine ohngefähre Vorstellung davon.

Digitized by Google

Jesuitenspiele. *)

Die beste Auskunft über die großen Festspiele der Jesuiten, über die Buntheit ihrer Composition, den Reichthum ihrer Ausstattung, die Geschicklichkeit und Complication ihrer Scenerie ertheilen die Programme, welche gedruckt ausgegeben wurden, um die Aufmerksamsamkeit und Spannung dafür zu erregen. Die Wiener Bibliothek bewahrt deren eine Menge, möge eines für viele sprechen.

Im Jahre 1743 wurde vor dem Kaiserlichen Hofe „da Maria Theresia und Franz I. den Siegespreis in dem Kaiserlich Academischen Collegio der Gesellschaft Jesu ausgetheilt, folgende Action solemniter exhibirt."

Constantinus

Durch Kraft des Kreuzes Besieger

Maxentii.

Den Anfang machte ein musikalisches Vorspiel.

---

*) Anhang zu Seite 371.

Digitized by Google

Die Bühne stellt einen Felsen im Meere vor, an welchen Andromeda gefesselt ist. Meerungeheuer aller Art erscheinen, ein Wallfisch unter ihnen, in den Wolken sieht man „den Hofsaal des Jupiter und derer übrigen Götter.“ Perseus kommt, erlegt die Meerungeheuer, befreit Andromeda, übergiebt aber seinem Freunde Phineus ihre Beschirmung, während er auf weitere Abentheuer zieht.

Dieses Vorspiel, so wie die folgenden Zwischenspiele waren Nachahmungen derer, welche in den Mysterien vorkamen. Dort sollte durch Darstellung einzelner Momente aus dem alten Testamente, mitten im Verlaufe der Passionsgeschichte, die Uebereinstimmung der Vorgänge des alten und neuen Bundes dargelegt werden, die Jesuiten griffen noch weiter und wollten im heidnischen Mythus eine Analogie mit der christlichen Geschichte nachweisen. So parallelisirt hier die modificirte Fabel von der Andromeda und von Perseus endlichem Siege durch das Gorgonenhaupt, den Sieg des Constantin durch das Kreuz.

Wie Perseus also im Vorspiele zuerst Andromeda gewann, so sieht man in der ersten Abtheilung des Spieles Constantin zur Herrschaft gelangen. Lagerscenen, Heereszüge, Schlachtgetümmel belebt die Bühne.

Im ersten musikalischen Zwischenspiele stellt die Bühne eine dicke Waldung vor „welche sich verliert in eine tiefe Wildniß, so dem Auge durch das kahle Gebirg und abstürzendes Gewässer ein angenehmes Schrecken einjaget.“

Digitized by Google

Hier köpft Perseus die Gorgo und wird von der versteinernden Kraft des Hauptes unterrichtet, er nimmt es mit sich.

Dagegen zeigt die zweite Abtheilung, wie Constantin gegen Marentius zieht und auf sein Gebet das Kreuz am Himmel erscheint, Engelschaaren ihn unterrichten, daß er unter diesem Zeichen siegen werde, worauf er es vor seinen Schaaren hertragen läßt.

Im zweiten musikalischen Zwischenspiele kommen nun die Meisterstücke der Scenerie und des Maschinenwesens zum Vorschein. Der treulose Phineus will Andromeda rauben, die sich vor ihm auf den Felsen im Meer geflüchtet hat. Er baut aus den Gebeinen der von Perseus erlegten Meerwunder und mit Hülfe einiger Fahrzeuge eine Schiffbrücke. Indem er sie aber mit seinen Gefährten betritt, erscheint Perseus auf dem Flügelpferde. „Phineus stürzt sich ins Meer, seine Gesellen werden bei Erblickung des Medusenhauptes zu harten Felse und geben mit ihren Rücken den Weg ab, auf welchen Perseus seine erlöste Braut in den Port zurückführt. Das Meer wird in die Lustgärten Adonis verkehrt mit Springbrunnen, Bildsäulen, Blumen-Bethern und Krottenwerk."

Die dritte Abtheilung der Haupthandlung giebt diesem Zwischenspiele an theatralischem Aufwande wenig nach. Die große Schlacht zwischen Constantinus und Marentius wird geschlagen. Man kämpft um die Tiber-

Digitized by Google

brücke und wie im Zwischenspiele vor dem Medusenhaupte, so erliegt hier Alles vor dem Kreuze. Die Feinde werden in die Tiber getrieben, der Siegeszug geht über die Bühne. „Der Rath von Rom bekehrt sich, da er das Kreuz erblickt, fällt vor denen christlichen Feldzeichen nieder und betet den förchterlichen Nahmen Christi an."

Es folgt nun auch ein musikalisches Nachspiel, in welchem „das Ehrengebäude der Minerva (bedeutet das acad. Collegium) sich in einen Tempel der Oesterreichischen Gottesfurcht, der Medusen-Schild in das auf den dreispitzigen hungarischen Bergen erhobene Kreuz verwandelt."

In einem älteren Stücke muß die Fabel von der Andromeda die Analogie zur Geschichte der Opferung des Isaac hergeben, und dieser einfache patriarchalische Stoff hat eine wunderliche Doppelintrigue — vielleicht eine kindische Nachahmung spanischer Comödien — zur überflüssigen Würze erhalten. Das Programm dieses Stückes klärt uns außerdem über die sprachlichen Fähigkeiten der frommen Väter, welche dem Gymnasium vorstanden, in überraschender Weise auf. Die Anschlagzettel der elendesten Wandertruppen dieser Zeit geben kein so klägliches Deutsch zum Besten. Schon Nicolai hat in seiner Reisebeschreibung Anfang und Ende dieses Programms mitgetheilt, hier ist es vollständig.

Digitized by Google

Abrahami

Gegen Gott

Und

Isaaci

Gegen seinen Vatter Gehorsamb.

Auf öffentlicher Schaubühne vorgestellet von einer Hoch-Adelichen, Wohlgebohrenen, Wohl-Edlen, Edlen, Ehr- und Sinnreichen Jugend der Andert und Ersten Schull im Gymnasio der Gesellschaft Jesu, den 22 Tag des Brachmonats im Jahre 1725.

Inhalt.

Abrahamus, nachdem er in Palaestinam abgereiset, wird von Gott ermahnet, seinen Sohn Isaacum auf den Berg der Erscheinung dem Himmel aufzuopfern. Welcher den göttlichen Befelch nachkommend, Isaacum (so ihme selbsten den Scheiter-Hauffen zugetragen und selben bestiege) schon würklich Enthaubten wolte, aber er ist von einem Engel mit wehrendem Streichführen innengehalten worden. Genes. c. 22.

Vorspill.

Die Meer-Nymphen bestallen wegen Cassioppis Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfisch vorzuwerffen und reichen solche Mercurio dar, an eine Felse anzubinden.

Erste Vorstellung.

Abrahamus vergleichet sich wegen einem Brunnen mit

Digitized by Google

zweien Fürsten Abimeleche und Phicole, von welchen ihme auch Palaestinam zu Bewohnen gestattet wird.

Anderte Vorstellung.

Abrahamus höret eine ihme vermahnende Stimme, seinen Sohn Isaacum Gott aufzuopfern, welcher auch ohne Verzug darein willigt.

Dritte Vorstellung.

Meidis ein Hirt, so den dem Abrahamo gegebenen Befelch hörete, erzehlet alles was darbey vorgegangen der Sarae, welche darauf häftig entrüstet, alles mit Klagewörtern anfüllet.

Vierte Vorstellung.

Abrahamus nach von Sara erhaltener Ursach sothaner Traurigkeit bestrafet solche, und darbey ermahnet dem Willen Gottes nichts in Weg zu legen.

Fünfte Vorstellung.

Isaacus sambt Artanno, einem Hirten, lobet Palaestinae Wayde und Bersabees Auen, stimmet zugleich in Ankunft Meidis ein Hirten-Gesang an, wessen letzterer Gesang einen traurigen Ausgang bedeuten sollte.

Sechste Vorstellung.

Sara aus Größe der Schmertzen vergessend voriger Ermahnung beginnt mit Isaaci Kleidern Artannum anzuthun, der Hoffnung, daß sie solches durch List, wie er ihr versprochen, vollziehen könne.

Digitized by Google

Unterspill.

Mercurius bindet Andromedam an eine Felse an, welcher der Wallfisch mit aufgesperrtem Rachen nachtrachtet.

Siebente Vorstellung.

Abrahamus, auf daß er die betrübte Saram in etwas tröste, befilcht Isaacum mit Artanno die Kleider zu wechseln und giebt vor: als solle Artannus, nicht aber Isaacus aufgeopfert werden.

Achte Vorstellung.

Meidis kommt denen von Abrahamo zurückkehrenden Isaaco und Artanno entgegen, vollziehet Sarae listigen Befelch ohne sonder Mühe und Widerstand, indeme sie glaubten, als wäre er vom Vatter gesendet.

Neunte Vorstellung.

Der schon allbereith reisefertige Abrahamus tröstet die weinende Saram und giebt vor, es müßte, gemäß neu ergangen Befelchs, ein Hirt anstat Isaaci aufgeopfert werden. Gehet mit Isaaco und Artanno dem Berg zu.

Zehnte Vorstellung.

Sara nach erhörten neuen Befelch will fast verzweifeln, in Meynung als wollte Gott ihr listige Anschläg also belohnet haben, wenn nemlich anstatt des vermeinten Hirten, der wahre Isaacus, so mit Hirten-Kleidern angethan, getödtet werden sollte.

Digitized by Google

Elfte Vorstellung.

Abrahamus sammt Isaaco, der da alles zur Schlachtbank gehöriges mit sich getragen, besteigen den Berg, Isaacus den Scheiterhaufen, allwo da Abrahamus den Streich führet, fallet ihme ein Engel ins Schwerdt und haltet solches auf.

Zwölfte Vorstellung.

Abrahamus führet Isaacum in eigenen Kleidern zurück, und lobet sambt der Sara, seiner Gemalin, Gott und den ihnen wiederumb geschenkten Sohn.

Nachspill.

Perseus führet die allbereith von ihme entbundene, und dem Wallfisch entrissene Andromedam als seine Braut fort.

Alles zur größeren Ehre Gottes.

Ende des ersten Bandes.

Digitized by Google

Berichtigungen.

Seite	13,	Zeile	13	von	oben,	statt: Engel lies: Engeln.
„	78,	„	10	„	oben,	„ kirchlicher lies: geistlicher.
„	97,	„	1	„	unten,	„ jeder lies: Jeder.
„	114,	„	3	„	oben,	„ Auszüge lies: Ausgänge.
„	115,	„	6	„	unten,	„ Emporbühne lies: eine Emporbühne.
„	190,	„	9	„	unten,	„ von Lustspielen lies: in Lustspielen.
„	195,	„	11	„	oben,	„ geschehen lies: geschahen.
„	198,	„	6	„	unten,	„ tritt lies: trat.
„	220,	„	9	„	unten,	„ machen lies: machten.
„	233,	„	4	„	oben,	„ Grofflingers lies: Greffingers.
„	„	„	2	„	unten,	„ Brassand lies Bressand.
„	245,	„	6	„	unten,	„ führt lies: führte.
„	253,	„	1	„	oben,	„ reilich lies: freilich.
„	262,	„	7	„	unten,	„ wenige lies: weniger.
„	328,	„	9	„	oben,	„ Scheirfar lies: Schnirfar.
„	347,	„	9	„	oben,	„ erinnte lies: erinnerte.

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE NOV - 8 '49

DUE NOV 22 '49

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE NOV - 8 '43

DUE NOV 22 '43

Digitized by Google

GerL 308.48
Geschichte der deutschen schauspiel
Widener Library
004532376
3 2044 086 164 381

Digitized by Google